ÉMILE BOURGEOIS

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LE BISCUIT DE SÈVRES

AU XVIIIE SIÈCLE

TOME I

HISTORIQUE



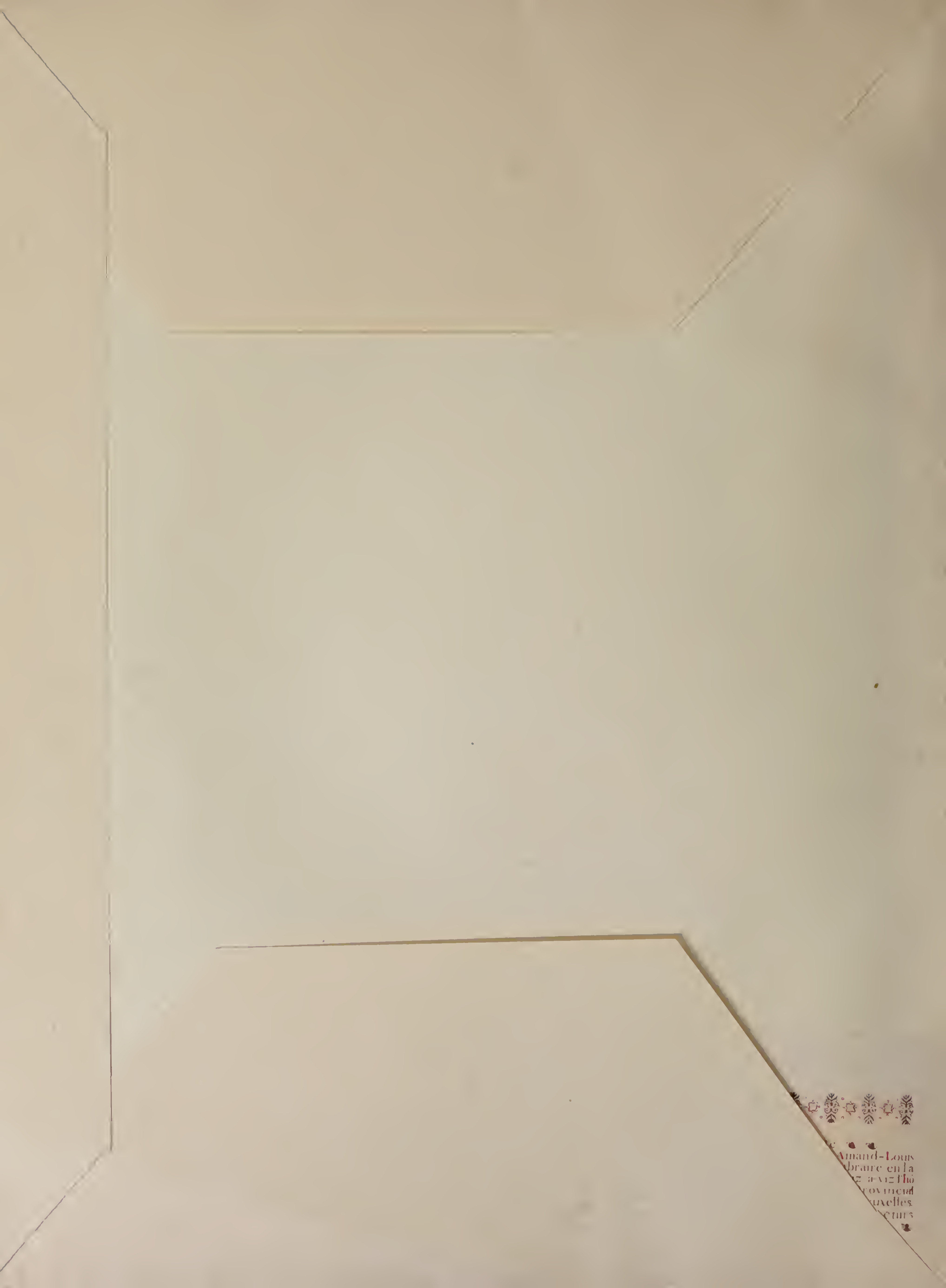
PARIS

GOUPIL & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES

1909


mand-Louis
braire en la
rovincial
uvelles.
eurs

LE BISCUIT DE SÈVRES

AU XVIIIE SIÈCLE

IL A ÉTÉ TIRÉ

DE CE LIVRE

LE BISCUIT DE SÈVRES AU XVIIIE SIÈCLE

PAR

ÉMILE BOURGEOIS

VINGT EXEMPLAIRES

Sur papier des Manufactures impériales du Japon

NUMÉROTÉS A LA PRESSE DE I A XX

Exemplaire N° OFFERT

ÉMILE BOURGEOIS

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LE BISCUIT DE SÈVRES

AU XVIIIE SIÈCLE

TOME I

HISTORIQUE



PARIS

GOUPIL & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES

1909



DEPARIS. — VASE A COLONNES AVEC MÉDAILLON DU ROI LOUIS XV ET ENFANTS EN BISCUIT

Pâte tendre vert et or (1768)

(Manufacture de Sèvres)

FALCONET, D'APRÈS BOUCHER. — LA FILLE AUX FRUITS

Pâte tendre émaillée (1757)

(Musée de Sèvres)

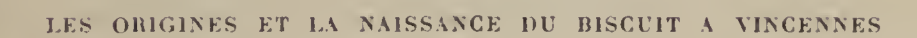


LE

BISCUIT DE SÈVRES

AU XVIIIE SIÈCLE

I



LES ORIGINES ET LA NAISSANCE DU BISCUIT A VINCENNES

« J'avoue, écrivait au milieu du XVIIIe siècle une jolie femme française de la cour de Louis XV, que le saxe coûte un peu cher. Mais aussi, j'ai huit services de table complets, indépendamment de ce que j'ai déboursé pour faire remonter en saxe mes glaces, mes lustres, mes pendules, ma toilette, ma garde-robe. En vérité, j'ai une passion pour le saxe qui va jusqu'à l'adoration. Enfin, je suis saxe des pieds jusqu'à la tête. »

Lorsque, en 1709, l'électeur-roi de Pologne,

Frédéric-Auguste, avait mis, à la disposition du chimiste Bottger qui lui donnait le secret de la porcelaine de kaolin, les laboratoires et les fours de Meissen, il avait fait une très fructueuse opération. Au luxe de ses contemporains, encouragé par la longue paix où l'Europe se plut après les guerres du XVII[e] siècle, soutenu par le grand commerce avec les mondes nouveaux, la manufacture de Meissen offrit et bien vite fit accepter ses fleurs, ses bibelots, ses vases et ses figures dorées et peintes.

La curiosité, la recherche du bibelot rare, étrange ou baroque, comme l'on disait, a été, après ou avec la galanterie, la grande passion du XVIII[e] siècle. Dans leurs salons, que les peintres, depuis Watteau jusqu'à Boucher, décorent de leurs comédies ou de leurs mythologies amoureuses, les princes du sang ou de la finance, les nobles ou les hommes d'État, leurs maîtresses ou leurs femmes, se plaisent à réunir des collections de toute sorte : bronzes et bas-reliefs antiques, estampes, pierres fines, jaspes, cristaux et porcelaines, ivoires sculptés, médailles, pierres figurées, coquilles et madrépores, fossiles et pétrifications.

Ce ne sont pas ces amateurs qui eussent laissé enfermé et ignoré, comme on le fit à la mort de Louis XIV, dans une armoire de Trianon, tout un trésor d'ancienne porcelaine de Chine. Madame de Parabère se faisait offrir par le Régent une splendide collection de porcelaines blanches.

A mesure que le commerce de la France avec le Levant et l'Extrême-Orient se développa, les dames françaises, séduites par l'exotisme, se disputaient chez les marchands du quartier Saint-Honoré, *Au Chagrin de Turquie*, chez les merciers de la rue de la Monnaie ou du Roule, toutes « les curiosités propres à l'ornement des appartements ». Elles achetaient « des bagatelles ou des colifichets pour des lingots d'or ». Mais ces riens venaient des Indes, de Chine, des pays du rêve ou de la chimère, où la mode et le luxe imposaient aux élégantes le devoir de se fournir.

Qui d'entre elles pouvait résister à l'appel de Gersaint, le marchand *A la Pagode*, dont Watteau peignait l'enseigne, dont Boucher et Caylus dessinaient et gravaient la carte ? C'était le rendez-vous obligé des gens de goût : là, auprès des toiles de maîtres qui de cette boutique faisaient un

musée, les belles dames à l'élégance pimpante, sveltes dans leurs longs manteaux de reines de la mode, n'ignoraient pas qu'elles trouveraient pagodes, vernis du Japon et porcelaines, toutes les formes du bibelot artistique et précieux. En ce lieu, où petits maîtres et amateurs fréquentaient, pour faire leur cour ou leurs achats, s'accumulaient les cabinets, les commodes, les encoignures en vernis de Coromandel ou en laque de Chine, les écrans de taffetas peints, les paravents de soie brodée, les parasols, les éventails, les boîtes à mouches, les vases en vernis de Chine, laques éteintes, ors patinés par le temps, soieries chatoyantes aux dessins légers et nuancés, que les Compagnies des Indes jetaient à profusion sur les marchés européens.

La vogue fut longtemps aux porcelaines de Chine, magots debout. branlant la tête ou couchés, cabarets, tasses ou vases à relief, céladons de toutes nuances, céladon fleuri avec ses bouquets sur le fond vert clair, céladon craquelé, bleu, persan ou japonais, vases bleu lapis. « Vous avez là, disait le marquis à la comtesse, des cabinets de Chine charmants. Voilà des magots de la tournure la plus frappante, entre autres celui-ci, qui ressemble comme deux gouttes d'eau à votre benêt de mari. Est-ce de de la rue du Roule ? Pour moi, je suis fou de cet homme-là. Tout ce qu'il vend est d'une cherté et d'un rare ! Il y a un goût divin dans tout ce choix! » Une femme à la mode n'aurait pas mérité sa réputation, soutenu ses prétentions au luxe et au goût, si elle n'eût reçu régulièrement le matin les visites du marchand renommé, fréquenté et couru les magasins du Paris élégant et enrichi sa collection de porcelaines anciennes.

A cette fièvre d'exotisme, à cette recherche passionnée et ruineuse des curiosités, les artistes français, ingénieux, élégants, ont trouvé leur compte avec une inspiration nouvelle. Les salons, chambres et boudoirs se transformaient, d'après les dessins des architectes, créateurs de l'art intime du XVIIIe siècle, Robert de Cotte, Boffrand, Oppenord, Leroux, Lassurance, pour s'adapter au mobilier et aux mœurs qui réclamaient de nouveaux cadres. Les décorations arabesques, turques et chinoises, les rinceaux délicats des glaces mises récemment à la mode, s'animaient, sous le pin-

ceau d'Audran et de Watteau et par le ciseau des sculpteurs sur bois et des orfèvres, de la vie légère, spirituelle que les silhouettes esquissées sur les étoffes et les meubles de l'Orient avaient fait aimer à la société de la Régence. Les frères Martin inventaient un vernis qui pouvait donner l'illusion du laque, et servit aux belles ébénisteries de Cressent et de ses émules, Bernard Oeben, Coulon, Mijeon. D'Angleterre, par les soins du graveur Huquier qui demandait à Boucher le dessin de ses figures chinoises, les papiers peints commençaient à se répandre en France, à l'imitation des tentures de Chine et du Japon. Pour ses tapisseries, Beauvais, où le directeur Oudry introduisait Boucher à son tour, sollicitait des scènes d'Orient, des arabesques destinées à orner les canapés et les fauteuils dans les salons de la Muette ou de Chantilly, décorés des chinoiseries de Watteau, des singeries de Christophe Huet.

Tout un art, et dans tous les genres, ce qu'il y eut de plus élégant et de plus durable dans cette production charmante du XVIIIe siècle, était né ainsi, à l'honneur des artistes français, par le contact des curiosités de l'Extrême-Orient et des peintres, ciseleurs, sculpteurs, qui empruntaient et imposaient tour à tour à la mode, les formes et les motifs de leur inspiration éveillée et comme rajeunie dans cette rivalité féconde.

Ce fut là le secret de la vogue durable que, dans toute cette période, acquit la porcelaine de Saxe. La matière manquait aux ouvriers français, qui s'efforçaient, depuis la fin du XVIIe siècle, de trouver et d'orner une pâte capable de remplacer le kaolin, la terre à porcelaine de Chine. Tandis qu'à Rouen, d'abord, puis autour de Paris, par la protection des princes du sang, du duc d'Orléans à Saint-Cloud, des Condé à Chantilly, des Villeroy à Mennecy, des fabriques s'installaient pour produire la porcelaine française, sans la ressource de la matière dont disposait le potier chinois, les Allemands de Meissen, mieux pourvus, en possession de la précieuse terre dont ils gardaient le secret jalousement, prenaient l'avance.

Grâce à eux et à leur profit, l'Europe eut sa porcelaine, que d'abord elle se plut à décorer à l'imitation de la Chine. Elle fabriqua elle-même ses magots, ses perroquets, ses pagodes. Bientôt les artistes de

Meissen s'émancipèrent de cette imitation servile : la France et Watteau leur donnaient l'exemple d'un art qui n'était plus une contrefaçon seulement. Pastorales galantes, mythologies amoureuses, silhouettes de courtisans parés et de dames apprêtées dans leurs étoffes à ramages et leurs lourds paniers, de danseurs en posture pour le menuet, de soldats disposés pour la parade, décors et robes de la Comédie italienne, Arlequins et Colombines, apparurent sur les vases, les tasses, les pendules, les surtouts, se glissèrent entre les dieux et les grotesques de l'Orient, leur disputèrent une place chaque jour plus grande sur les consoles, les encoignures, dans tout l'ameublement des élégantes de Versailles et de Paris.

La porcelaine de Meissen était le cadeau royal que Marie Leczinska offrait à son mari infidèle au jour de l'an de 1746, deux belles terrines « qui ont été fort bien reçues », note le chroniqueur. La vertueuse reine recevait à son tour de son amie, Madame de Boufflers, un peu plus tard, un cadeau de saxe, la figure d'un sage de la Grèce. Dans les cabinets de ses filles, Louis XV installait, par les soins du joaillier Duvaux, quatre paires de girandoles en saxe sur des socles d'or à moulure, d'autres sur des figures et des oiseaux de la même fabrique. Toutes les grandes dames, Madame de Coigny, la comtesse d'Egmont, Madame Ronillé, pour leurs pots pourris, leurs pots à eau, leurs services à café, leurs théières, ne souhaitaient plus d'autre matière, d'autre décor.

Il leur fallait les bergers frêles et pimpants, les moutons enrubannés, ou les grotesques d'Europe et d'Asie, malabars, hollandais, chinois, des perroquets, éléphants, chiens, cygnes, toute la ménagerie sentimentale ou étrange du temps, les Polichinelles, joueurs de guitare, de vielle, de musette, qui leur rappelaient la comédie, les ballets et les pastorales de la cour, de la foire et des salons. Les reines de la mode, Madame de Pompadour et Madame de Lauraguais, la comtesse d'Egmont, la duchesse de Brancas, les rois de la finance, MM. de la Reynière et de Montmartel, de Julienne et de la Live, se disputaient à prix d'or ces bibelots agréables et riants, ces riens légers et coûteux.

« La France se ruine et s'humilie », devait dire de cette passion pour

la porcelaine allemande qui emplissait, en effet, les coffres de l'électeur de Saxe, un ministre du roi de France. C'était, depuis Colbert, une règle pour les financiers qui avaient à pourvoir aux grands besoins du trésor royal, au luxe de la première cour de l'Europe, de faire bénéficier au moins de ce luxe les industries françaises, les artisans et les artistes du royaume. Dentelles, tapisseries, orfèvreries, meubles incrustés et laqués, et bientôt toiles peintes et papiers décorés, glaces, attestaient, au xviiie siècle, leurs efforts et l'utilité de leurs appels au goût et au génie français.

Seule la porcelaine de Saxe défiait la prévoyance du ministre économe que le vieux cardinal Fleury avait imposée pendant vingt ans au jeune roi, longtemps fidèle à ses leçons, Orry de Vignory. L'importation des belles pièces de Chine, qui d'abord avaient fait fureur, profitait du moins à la Compagnie des Indes, dont le ministre avait confié la direction à son frère, Orry de Fulvy.

A père prodigue, dit-on, fils avare. Le contraste était ici entre les deux frères, l'un qui, gardien des deniers de l'État, sévère pour lui et les autres, fut sacrifié par Madame de Pompadour aux gens de finances plus complaisants; l'autre, joueur effréné, chargé d'une dette de quatre cent mille livres par une perte d'une nuit au biribi, et toujours préoccupé de se refaire en compagnie des grands manieurs d'argent.

Ravir à la Chine et à la Saxe le secret de leurs trésors de porcelaine était le rêve de M. de Fulvy, plus vif, plus pressant encore que la sollicitude de son frère, le contrôleur pour le bien de l'État. On avait escompté en 1729 les relations de certains marchands de Paris, Lemaire et Huet, protégés du comte de Hoym avec la manufacture de Meissen, pour surprendre ses recettes. La famille Orry, qui comptait parmi ses membres un jésuite, l'avait chargé d'interroger un de ses confrères, le père d'Entrecolles, missionnaire en Chine, sur la matière de porcelaine.

De guerre lasse, les deux frères se persuadèrent, à partir de 1735, que la France, avec la pâte dont Chantilly avait le secret, pouvait entrer en lutte avec la Chine et la Saxe auprès des élégants et des curieux.

L'entreprise commença de 1738 à 1741, avec l'appui de financiers dont

HYACINTHE RIGAUD — PHILIBERT ORRY DE VIGNORY CONTRÔLEUR GÉNÉRAL DES FINANCES

1689-1747

(Musée de Versailles)





M. de Fulvy s'était procuré le concours : M. Verdun de Montchiroux, fermier des fermes de Lorraine ; MM. Bonillard, Beaufils, tous intéressés, comme on disait, dans les affaires du Roi, qui constituèrent une compagnie au capital de près de 100,000 livres.

Grand amateur d'objets d'art, de curiosités et de porcelaines, M. de Verdun prit l'œuvre à cœur, donna des bureaux à la Société dans son hôtel de la rue Gaillon, inspira les artistes et les recruta. M. de Fulvy apporta l'appui du gouvernement, qui fournit, pour l'installation des ateliers et des fours, les communs et une cour du château de Vincennes. Il alla s'y établir lui-même, dans un logement que le Roi lui accorda, et en 1745 obtint pour ses associés le privilège exclusif de fabriquer en France de la porcelaine *façon de Saxe, peinte et dorée à figure humaine.*

Ce fut, à ce qu'il sembla, une époque héroïque que ces six premières années de Vincennes. Pour vaincre la Saxe, et dans l'espoir de lui disputer une vente de près d'un million de livres, des ateliers, dont la dépense fut grande, furent établis ; des ouvriers d'art recrutés un peu partout, à Chantilly surtout, d'où vinrent, pour manier et préparer la pâte, les frères Dubois, ivrognes, indociles; François Gravant, habile à se faire donner des pensions, mais possesseur du secret. Pour diriger les fours, on employa Gérin, qui s'entendait à la cuisson des émaux incrustés. Des émailleurs, Taunay, Liot ; un éventailliste, Thévenet ; des modeleurs et sculpteurs empruntés à Chantilly ou à Saint-Cloud, comme Bulidon, Chanou, Goubet, Patouillet, dont les noms se sont perdus dans cette œuvre collective, mirent en commun leurs efforts pour imiter les bibelots de Saxe, remplacer le kaolin, trouver les ors et les couleurs délicates et fragiles, l'émail laiteux et clair, les formes gracieuses réclamées par le public.

Au bout de six ans, la Compagnie n'avait plus que quelques milliers d'écus dans ses caisses. La disgrâce d'Orry, que Madame de Pompadour remplaçait par Machault aux Finances, parut un coup fatal pour l'entreprise. Des ouvriers s'en allèrent. Les essais avaient coûté plus temps et de peine qu'on ne se l'imaginait. Les résultats n'assuraient pas encore la victoire sur les fabriques exotiques ou allemandes.

M. de Fulvy était joueur, nous l'avons dit. En cette crise, il fut beau joueur. Son principal associé, M. de Verdun, retrouva des actionnaires, intéressa Madame de Pompadour et le contrôleur général M. de Machault à cette tentative obstinée, qui devait procurer à la France un art nouveau.

Le Roi vint en aide à l'entreprise par une subvention annuelle de près de 25,000 livres. Ses officiers ramenèrent de force ou retinrent les ouvriers aux ateliers; un directeur énergique, Boileau, surveilla le travail et la production. M. de Machault demanda à un vrai chimiste, Hellot, de l'Académie des Sciences, les conseils de son expérience scientifique; à l'orfèvre du Roi, Duplessis, des dessins de forme et de montures; à l'émailleur Mathieu, puis au peintre Bachelier, des modèles et des couleurs. Il fit surtout appel à un homme de goût, d'Hulst, qui parut inspirer à Vincennes un programme de décoration harmonieuse et légère.

Encouragés par ces hautes protections, soutenus par l'espérance des profits, associés, artistes, savants et ouvriers rivalisèrent d'efforts. Chacun se mit à la tâche : un actionnaire, Bouillard, tenait lui-même la caisse. Sur la route de Paris à Vincennes, les chimistes, les directeurs d'art allaient et venaient plusieurs fois par semaine, veillant aux progrès, aux essais.

Rien ne fut épargné pendant six ans encore, et l'on vit aux approches de 1752, la *Porcelaine de France* s'installer enfin dans les étalages des marchands à la mode, sur les étagères des collectionneurs, des gens de goût, des grandes dames, arbitres des élégances et de la curiosité.

Comme tous les inventeurs, M. de Fulvy ne toucha point le prix de son effort. Il mourut, à la veille du succès, absolument ruiné, en 1751.

Son œuvre, la porcelaine de France, devait lui survivre. Non pas qu'elle fût au point de rivaliser déjà avec celle de Saxe. Pendant ces six années, époque de recherches et encore de lutte, les ateliers de Vincennes se firent surtout connaître, se soutinrent par la vente de fleurs de porcelaine, qui, rapidement, s'imposèrent à la curiosité et au goût des amateurs. La mode fut alors aux bouquets artificiels placés dans des vases, des girandoles, ou sur des pendules de Saxe, à ces fleurs délicates disposées sur des tiges légères de laiton verni, qui donnaient l'illusion des branches ou des massifs.

GRAVANT ET DEPIEREUX — LE BOUQUET DE LA DAUPHINE MARIE-JOSEPHE DE SAXE

Les Fleurs [illegible], par Gravant. Groupe des Arts [illegible] blanc par Depiereux, le vase en or moulu par Duplessis, monture par Lebouteux

Pâte tendre Vincennes, 17[illegible]

Grüne Gewoelbe, Dresde





Les bouquets du Roi, de la Reine, montés sur des terrasses d'or moulu que Duplessis et Leboiteux avaient ciselées, furent célèbres, et plus célèbre encore le bouquet que la Dauphine, princesse de Saxe, ne dédaignait pas d'envoyer à Dresde à son père. Par cette fabrication spéciale, du moins, Vincennes disputait la clientèle à Meissen. L'heure approchait où d'autres créations, plus artistiques encore, devaient assurer son succès.

Les chimistes et les praticiens, Hellot, ses auxiliaires Bailly le préparateur des couleurs, Millot le chef des fours, dont la Société et la royauté après elle ont gardé avec un soin jaloux les cahiers d'expérience et les procédés, ont alors constitué une matière qui, pour n'avoir point un gramme de kaolin, n'en est pas moins très blanche et résistante à la cuisson.

C'est la *pâte tendre* de porcelaine, une des trouvailles les plus ingénieuses de l'industrie française du XVIIIe siècle. On la composait en faisant fondre dans une poêle de fer ou de cuivre cinquante livres de salpêtre, que l'on saupoudrait d'une demi-livre de fleur de soufre, pour obtenir ce qu'on appelait le cristal minéral. On ajoutait à ces cristaux refroidis et pilés trois fois plus de sable de Fontainebleau, de petites quantités de sel marin, de soude d'Alicante, d'alun de Rome, de gypse, que l'on mêlait bien : le tout était déposé en couche d'un pied d'épaisseur sur un banc de sable, sous lequel on allumait un feu gradué, qui devait cuire cinquante heures le mélange. Cette dernière cuisson donnait la *fritte,* une pâte de verre et de cristal, qui demeurait opaque et blanche, n'ayant pas été soumise à la température nécessaire pour opérer la vitrification.

L'inconvénient de cette pâte était son peu de consistance : on lui donnait du corps en la mélangeant avec un tiers de craie et de marne calcaire, qui fournissait ainsi l'argile toujours nécessaire aux œuvres de céramique. Le mélange s'opérait, auprès du moulin où l'on avait broyé les éléments de la première cuisson, pendant un séjour dans l'eau de près de trois semaines, où l'on broyait encore la pâte, où on la blutait.

La matière alors était prête : les tourneurs donnaient la forme aux vases, tasses, assiettes, à tous les objets susceptibles d'être fabriqués au tour; les anseurs ajoutaient aux objets tournés les ornements, les anses

et les pieds ; les mouleurs, dans des moules spéciaux pour la pâte et aussi nombreux que les pièces dont le modèle primitif se composait, versaient la pâte plastique et lui imprimaient les contours; les acheveurs, enfin, ou les répareurs, véritables artistes, réunissaient avec adresse et sûreté, les yeux fixés sur le modèle, les pièces qui sortaient des moules, d'un ciseau délicat faisaient disparaitre les traces de pâte aux jointures, disposaient les objets montés sur des terrasses et les soutenaient, pour leur permettre de résister au feu, avec des supports ou des rondeaux en même pâte.

Quand ce façonnage était terminé, et les pièces de céramique présentées sous leur forme artistique, on les portait au four. Moyennant un retrait assez considérable de la matière, la porcelaine tendre acquérait à ce feu, le second que la pâte eût subi pour devenir un objet d'art, la résistance et la durée. Deux fois cuite ainsi, la porcelaine était un *biscuit* ou pièce en blanc, *sans couverte*, c'est-à-dire sans l'émail transparent, la glaçure destinée à protéger la pâte, à lui donner de l'éclat, à permettre l'application des couleurs et de l'or.

Ce qu'en ces douze années on a dépensé d'efforts et d'argent pour donner à cette couverte, véritable pâte vitreuse, composée de silice, d'argile et de sel de soude, la transparence laiteuse des porcelaines de Chine, pour constituer une gamme de couleurs riche et harmonieuse, pour manier l'or, pour faire que, sous l'influence des feux doux et répétés des moufles, couleurs et or se fondissent avec cet émail en un bel accord digne des œuvres de Saxe, est vraiment incroyable.

Sous la direction d'Hellot, chercheur obstiné et méthodique, des praticiens comme Caillat appliquaient les bleus foncés, de beaux bleus tendres, des verts de Saxe, des jaunes jonquille ou citron, des rouges et des pourpres; d'autres, comme Bailly, des jaunes pâles ou feuilles mortes. Taunay avait vendu de bonne heure à la Société le secret des carmins et des violets, et le brave frère Hippolyte, venu des Bénédictins de Notre-Dame-des-Champs, fit une excellente affaire en portant aux associés ses procédés d'application de l'or, que Massue perfectionna.

Si l'on voit de ces pâtes tendres décorées à Vincennes dans le goût

chinois d'abord, puis dans l'esprit de Meissen, exposées par leur fragilité à tous les risques, on ressent une singulière estime pour ces premiers ouvriers d'un art exquis, aussi capables déjà de trouver ces nuances et ces émaux qu'incapables de s'en déclarer jamais satisfaits.

Pour compenser ce qui paraissait manquer à leur palette, pour imiter ces porcelaines de Saxe qu'ils désespéraient d'égaler, les artistes de Vincennes ne faisaient pas moins d'effort que les chimistes. Ils consultaient la mode, les amateurs et surtout les conditions du décor qu'on leur demandait. « En fait de porcelaine, disaient-ils, s'agit-il de possibilité ou de raisonnement ? Affaire de caprice, chimère si l'on veut : pourvu qu'elle soit neuve, agréable, bien diversifiée, tout est bon. »

La Manufacture s'attacha, pour plus de quarante ans, un jeune peintre de fleurs, Jean-Jacques Bachelier, dont elle fit la fortune, une fortune d'abord modeste, quarante-huit livres par semaine et la nourriture. Bachelier étudiait, proposait les modèles des cartouches destinés aux vases, soupières, sucriers, théières et tasses, dont l'orfèvre Duplessis établissait les formes. Le programme que lui traça M. d'Hulst, le maître de cet art, mérite d'être redit : « Gentillesse, nouveauté, variété, doivent être sa devise. Qui dit gentillesse dit choses légères. On ne lui demande que des éternuements de son génie, semblables à ceux d'une jolie femme, c'est-à-dire riants et agréables. »

L'artiste qui recevait ces instructions était homme à les comprendre et à les remplir. Sa jeunesse, dans une famille parisienne entièrement à sa charge, avait été une rude école, dont les leçons avaient été suffisantes pour le plier aux exigences du métier, sans être assez rudes ni assez prolongées pour étouffer ce qu'il y avait en lui de vocation réelle, de talent et de sens artistique. Sa carrière fut très vite, d'autre part, un des meilleurs témoignages des services rendus par Madame de Pompadour à l'art et aux artistes français. Ce fut en 1746 que Lenormant de Tournehem se mit à l'œuvre, sur l'ordre du Roi et par la faveur de la marquise, sa nièce, pour réorganiser toute l'administration des Beaux-Arts. Dès 1749, Bachelier profitait de l'École de peinture, que le nouveau Colbert fondait

auprès de l'Académie pour les élèves protégés, était appelé à Sèvres régulièrement. Bourses et commandes lui valaient, alors que, selon le mot de Coypel, il « avait besoin d'être aidé », 1,400 livres par an.

C'était l'époque où Boucher donnait le ton et l'exemple aux artistes. Quand il peignait les décors de la Comédie italienne, les cartons des tapisseries de Beauvais et des Gobelins, s'il dessinait des modèles de statues pour les châteaux de la Pompadour, des sujets galants pour les hôtels des fermiers généraux ou des frontispices pour les éditeurs de thèses ou d'ouvrages aimables, pas plus que Le Brun autrefois, il ne s'imaginait déroger.

Qu'importait à l'art français que la curiosité, la mode et des influences nouvelles eussent modifié les exigences de l'industrie et du luxe, que se fussent substituées aux grands décors, aux meubles massifs du siècle précédent, les fines arabesques, les chinoiseries, les guirlandes, les rinceaux délicats et contournés, l'agrément en un mot? Quand les riens remplaçaient les ordonnances majestueuses, l'intérêt des artistes, comme leur mission, était de s'imposer à cette mode, à ces industries, pour les diriger et les inspirer.

Nul autant que Bachelier n'était disposé à profiter de ces leçons. Le portrait que nous avons conservé de lui nous montre un homme au front large et intelligent, capable d'invention et de souplesse, un artiste aux yeux vifs, à la grâce souriante, à qui son époque, qu'il a su comprendre et servir, a fait la vie facile et fourni l'inspiration.

Il était à peine agréé comme peintre à l'Académie en 1758, qu'il cherchait pour la peinture de nouveaux procédés dont la vogue fut très grande. Il obtenait, un an après Boucher, un atelier et un logement au Louvre. A Vincennes, il devint, dès 1751, le premier peintre, et bientôt reçut, à côté et au-dessus de l'orfèvre Duplessis, qualifié un instant de premier sculpteur, la direction de toutes les parties d'art de la manufacture nouvelle.

Déterminés d'abord par leur désir d'enlever à la Saxe et au Japon la clientèle des amateurs français, les créateurs de Vincennes s'étaient surtout préoccupés de reproduire l'émail et les couleurs des porcelaines allemandes. En fait de formes et de sculptures, ils offraient au public ces petits modèles qu'on se plaisait à faire venir alors de Meissen. Des ouvriers

d'art modelaient tout simplement, sans prétention, dans les ateliers les figurines en pâte tendre, achevaient eux-mêmes et réparaient les petites statuettes destinées à la concurrence des bibelots de Saxe. Les noms de ces artistes adroits et dépourvus d'imagination, Bulidon, Chanou, Depiéreux, Patouillet, Michelin, Gilles Dubois, se sont perdus, avec la plupart de leurs œuvres. Ils n'avaient point de personnalité : comme eux, leurs statuettes manquaient d'originalité.

C'étaient, nous le savons, comme à Meissen, des figurants fragiles d'un petit Olympe en porcelaine, Minerves, Vénus, Lédas, Aurores, Andromèdes ou naïades, des Bacchus, Persées, Mars, Hercules, petites esquisses en pâte blanche ou colorée. L'allégorie donnait le ton à d'autres pièces, figures ou groupes, qui représentaient l'air, l'eau, l'été, le printemps, avec leurs attributs, la poésie, la musique, l'architecture, l'astrologie.

La réalité avait sa part aussi sous la forme de petites bergères, de soldats, de chasseurs tenant leur fusil ou leur gibier, de baigneuses ou de dormeuses. Tout ce petit monde en miniature venait prendre place sur les terrasses d'or moulu, au pied des bouquets de fleurs, des bougeoirs, des pendules, sur les encriers que Vincennes peignait et décorait. Il n'avait guère plus de prétention, ni d'avenir que la ménagerie de porcelaine élevée pour faire concurrence aux animaux de Meissen, petits chiens peints, grands chiens blancs, gros dogues, barbets et chats blancs, chevaux et cerfs, perroquets, chardonnerets, bouvreuils, mésanges, serins, oiseaux bleus ou cygnes candides, motifs et moyens de décoration plutôt que sculptures, riens fragiles et gais, où se plaisait le goût du temps.

Les images d'enfants convenaient à merveille à ces miniatures des dieux, de la nature et de l'humanité : avec des groupes d'enfants se mordant, se baisant ou dormant, on créait des presse-papiers ou *pierres à papier*. Avec des figurines dressées, on soutenait des bougeoirs où l'on représentait les saisons et l'agriculture ; Depiéreux plaçait sur un vase un groupe d'enfants tenant un dauphin.

Par les rares objets vendus à cette époque, il est facile d'apprécier le rôle que la sculpture avait à jouer dans les premières œuvres de Vin-

cennes : la marquise de Pompadour demandait à son fournisseur Duvaux de lui livrer deux bras de lumière dont les doubles branches formaient berceau, les branchages du lilas imitant la nature, garnis pour cela de fleurs de porcelaine, et, sous les berceaux, des figurines d'enfants. M. de Villaumont voulait qu'on lui montât les figures des Arts en chandeliers. Le duc de la Vallière, sur deux oiseaux bleus de vincennes, faisait placer deux petites girandoles à deux branches, vernies, garnies de fleurs.

Si l'art et le souci de la forme fussent demeurés à cette mesure dans la manufacture nouvelle, on n'eût jamais cherché ni produit là toute une série d'œuvres supérieures, qui, déjà, au milieu de cette imitation servile des porcelaines étrangères, allait naître par une inspiration plus haute et le ciseau d'artistes plus dignes de ce nom. Nous pouvons à peu près fixer la date : elle correspond à l'époque où M. de Fulvy appelait Bachelier à la direction des ateliers. La même année (1747), il voulut avoir de vrais sculpteurs et n'eut que l'embarras du choix.

Paris, la ville par excellence du luxe et des arts, comptait un grand nombre d'artistes, qui, sans avoir droit au premier rang, aux commandes royales et aux honneurs académiques, fournissaient d'œuvres parfois excellentes et toujours charmantes les particuliers dont ils ornaient les salons, les glaces, les meubles, les pièces d'orfèvrerie. Leurs noms se sont alors perdus dans ce fourmillement incroyable de production anonyme qui fait honneur au génie français.

Beaucoup, pourtant, se sont retrouvés parmi les membres de la vieille corporation de Saint-Luc qui, après avoir lutté au XVIIe siècle contre l'Académie des Beaux-Arts, vaincue par elle, s'était réorganisée en 1706, par la protection des d'Argenson, en forme d'académie aussi, avec ses maîtres et ses élèves. Les expositions qu'elle faisait au XVIIIe siècle, en concurrence avec les Salons officiels, nous ont gardé la trace des hommes et des œuvres. Et voici que nous allons retrouver parmi les uns et les autres, les artistes véritables et les objets d'art à qui la porcelaine de France a dû sa supériorité pendant un demi-siècle et qui lui ont dû en retour la durée de leur réputation.

FOURNIER. — LA SOURCE

Pâte tendre émaillée et colorée. — Terrasse en or moulu par Duplessis (1761)

(Musée du Louvre — Collection Thiers)





Un sculpteur de Paris, Blondeau, professeur adjoint de Saint-Luc, s'était fait alors une spécialité de reproduire, en bas-reliefs ou en groupes, les animaux que dessinait et peignait Oudry, que le Roi et les grands seigneurs se disputaient. Les directeurs de Vincennes lui en commandèrent quatre, dont l'un, un *Chien poursuivant un cygne dans les roseaux*, est une des premières œuvres vraiment artistiques de la Manufacture. Hubert, son collègue, qui demeurait à l'autre bout de Paris, au faubourg Saint-Victor, reçut la même année la commande d'un groupe, peut-être *Hercule et Omphale*, qui figure aux inventaires de la maison. Fournier qui, de Saint-Luc, bientôt s'en alla chercher fortune en Danemark, en 1747, exécuta une naïade, une *grande naïade*, dont un exemplaire décoré nous a été conservé par la collection Thiers, et un *Fleuve* de même grandeur, dont le modèle est perdu.

Par ces premiers essais, qui seront singulièrement dépassés, l'art français s'emparait d'un genre jusque-là conventionnel et lui imprimait sa marque. La dauphine de Saxe arrivait en France alors, toute fière de la supériorité de Meissen; femme de goût, cependant, elle fut séduite par la grâce imprévue, le naturel de ces groupes dont l'émail, d'autre part, sinon les couleurs, égalait les produits de son pays. Elle le dit, et depuis ce fut avec une conscience claire des destinées réservées à la porcelaine de France que les créateurs de cette industrie d'art, MM. de Fulvy et de Verdun, d'Hulst et Bachelier travaillèrent à lui donner une vie originale. Jamais, désormais, les fabriques étrangères ne devaient lui disputer le mérite de l'inspiration et des formes.

Dans la voie où la Manufacture entrait, sur les travaux de sculpture dirigés dès 1751 par Bachelier, encouragés par le Roi, par Madame de Pompadour et M. de Tournehem, l'influence de Charles-Antoine Coypel, premier peintre de Louis XV, fut décisive depuis 1747. Il désignait aux bienfaits de la providence officielle les jeunes artistes; il leur dictait des avis qui ressemblaient à des ordres. Et ces avis d'un peintre de sujets modernes qui, comme Coypel, passa, pour plaire au Régent, de la grande peinture d'histoire au genre de Watteau et de Lancret, constituaient alors dans

l'art officiel comme une révolution. Avec la paix qui revint en 1748, avec un ministre ingénieux comme Machault à remplir les coffres du Roi, les fêtes et le luxe, la comédie, les ballets, la musique et les chansons se succédèrent. Madame de Pompadour, qui triomphait, donnait le branle. Pour lui plaire, Coypel appelait à l'aide François Boucher. Le peintre, qui n'avait pas dédaigné de faire en 1746 des modèles pour les pantins à la mode, donnait volontiers des dessins à la favorite pour les statues de sa laiterie de Crécy; les jeunes sculpteurs, dont la réputation à travers le siècle allait grandir, Falconet, Coustou, Allegrain, Vassé, ne refusaient pas davantage le concours de leur talent à la reine des élégances mondaines, qui pouvait parler et commander en roi.

L'exemple parut trop bon à Vincennes pour n'être pas suivi. Deux nouveaux groupes demandés à des sculpteurs parisiens, *le Galant Berger* et *l'Heure du Berger,* vinrent accentuer l'effort que l'on faisait parmi les associés pour rapprocher la porcelaine nouvelle de l'art et de la vie contemporaine. Au début de 1752, l'évolution s'achevait. Si l'on commandait encore à un simple ciseleur d'art, Leboiteux, deux sujets qui, par leur thème et leur exécution, rappelaient les biscuits de Meissen, les figures des *Quatre Parties du monde,* l'Europe assise sur son taureau, en conversation avec une Afrique un peu grêle, et l'Asie avec l'Amérique, cette sculpture ne suffisait plus.

Le Théâtre italien reprit, au début de 1752, un ballet-pantomime que Favart avait donné pour l'Opéra-Comique, installé malgré l'Opéra à la Foire Saint-Laurent, *la Vallée de Montmorency.* Ce fut, pour l'auteur et les interprètes, un succès dont tout Paris parla. La vogue était alors aux comédies. « On en représente partout, et on compte à Paris cent soixante sociétés qui ont des théâtres. Celui des Petits Appartements du Roi, de Madame de Pompadour, est le plus brillant. » A un Français particulièrement épris de ballets et d'œuvres légères, l'Opéra-Comique offrait un attrait spécial. En vain, l'Opéra, théâtre royal classique et héroïque, invoquait son privilège. Il était déserté pour la Comédie italienne, qui avait repris à son profit les ariettes et le ton de l'Opéra-Comique, poursuivi,

CH. ANT. COYPEL — CH. ANT. COYPEL, PREMIER PEINTRE DU ROI, PEINT PAR LUI-MÊME

1694-1752

(Musée du Louvre)







pourchassé à la Foire Saint-Laurent, et d'ailleurs bientôt rétabli en 1752 par l'autorité de Madame de Pompadour. Ce qu'on fêtait aussi avec *la Vallée de Montmorency,* c'était la rentrée triomphale de Madame Favart, libre enfin des persécutions du maréchal de Saxe, les grâces « du petit bouffe qui faisait tourner la tête à tout Paris ». Elle y jouait en travesti le rôle du berger Corydon, dont les deux bergères, Lisette et Babet, se disputent le cœur et les présents. Le public partageait l'enthousiasme des deux bergères.

Sûrs de lui plaire, en fixant ces heures de délire, les directeurs de Vincennes demandèrent à Boucher les sujets de trois groupes qu'ils résolurent d'exécuter en porcelaine blanche, pour orner les étagères des gens de goût. Et leur initiative, soutenue par la faveur de la cour et des amateurs, consacra l'effort artistique qu'ils tentaient depuis quatre ans.

Encore un oublié, ce sculpteur, recteur de l'Académie de Saint-Luc, dont le nom étranger, mal orthographié par les Français, n'a survécu que par une œuvre charmante, le groupe du *Jaloux,* ou groupe *Vandrevolle.* Van de Voorst, inspiré par Boucher, a spirituellement écrit en porcelaine la scène où le vieux Mathurin, père du petit Corydon et jaloux de son amour pour Lisette, veut surprendre au bon moment les amoureux, méchante action que lui a conseillée Babet, jalouse, elle aussi, de Lisette. Impossible d'être plus pressant que Corydon, plus gentiment vertueuse que Lisette, plus fâcheux que le vilain paysan.

Un autre groupe a été dicté à l'artiste par Boucher, qui, tant de fois a reproduit le motif dans son œuvre peinte : Lisette a pris le flageolet du berger. Que peut-elle, dans son inexpérience, en tirer sans les leçons de son ami ? Corydon ne les lui refusera pas, et, tandis que la gentille bergère souffle dans l'instrument, il le touche galamment et joue un air de danse qui ravit d'aise le mouton fidèle. La *Leçon de flûte* a décidé de l'amour de Corydon, de la jalousie de Babet et du succès de Vincennes.

L'ensemble de l'œuvre se complétait d'une autre scène des amours de Corydon. Comment Lisette résisterait-elle au galant berger, qui a profité de son sommeil pour emplir de raisins sa corbeille vide et les lui offrir au réveil ? Elle les prend de sa main et les savoure délicieusement.

La Vallée de Montmorency, en 1752, a vengé Madame Favart et son mari du jaloux brutal qui abusa deux ans de ses victoires de Flandre pour séparer leurs amours, imposer le sien et priver le public de ses plaisirs. Les groupes où Boucher et ses collaborateurs de Vincennes ont conté cette histoire, ont décidément conquis les faveurs des Français, des Françaises surtout.

Madame de Pompadour les transporta et les gardait dans son bel hôtel de Paris, jusqu'à sa mort. Son amie, Madame de Lauraguais les achetait dès le mois de juillet : autre victoire sur les princes de Saxe, dont la fabrique de Meissen n'avait rien de comparable aux « groupes Boucher et Vandrevolle », suivant les termes désormais employés sur le marché de la curiosité et des arts. Les propriétaires, les artistes de Vincennes n'oublieront pas de longtemps les causes de cette victoire longtemps cherchée, longtemps attendue : le goût de leurs contemporains pour la comédie, pour l'art habile à traduire avec esprit et avec grâce les pastorales galantes, les riens élégants où ils se plaisent.

Sous l'inspiration de Boucher encore et par le ciseau de Blondeau apparaît toute une série de petites statuettes, qui, désormais, garderont le titre général d'*Enfants Boucher*, exécutées en différentes grandeurs, d'un émail blanc infiniment soigné, avec les chairs parfois légèrement teintées de rose aux mains et au visage. Il suffit de les comparer aux bibelots de Saxe pour voir toute la différence de l'art à la production industrielle.

Prenez, par exemple, ces deux pendants, l'*Enfant aux oiseaux* et la *Petite Fille à la cage*. Au lieu de figures banales, tant qu'elles ont manqué d'état civil, vous y retrouvez Corydon apportant aux bergères les rossignols qu'elles désirent, et Babet désolée de voir sa cage vide, inutile, puisque le cadeau du berger est pour Lisette décidément. Voici le même petit berger Corydon jouant de la musette, Madame Favart chantant, au début de *la Vallée de Montmorency*, le refrain que tout Paris répéta après elle, l'appel amoureux à sa Lisette. Et voilà la *Petite Danseuse* qui paraît en scène, le chapeau de bergère délicatement posé sur les cheveux, fixé par les brides au menton gracieux, la robe retroussée pour le menuet, la mine éveillée et coquette : c'est Lisette agaçante et légère.

D'après BOUCHER — LA CAGE VIDE OU LA DOULEUR DE BABET

D'après la comédie de Favart : Les Vallées de Montmorency

Pâte tendre émaillée et colorée (Vincennes, 17[illegible])

(Musée de Sèvres. Exemplaire [illegible])





Le même motif a inspiré les deux petites figurines, non émaillées, que conserve le musée de Sèvres, œuvres de Blondeau aussi. Un jeune berger suppliant croise tendrement les mains pour protester de son amour. Son geste est si éloquent, qu'à Sèvres, par la suite, il a suffi à le désigner : c'est le *jeune suppliant ou la protestation*. A cette protestation la *Jeune Bergère* ne peut être insensible : la jolie paysanne à la fanchon nouée au cou, les yeux pudiquement baissés, offre, dans son tablier relevé avec grâce, les fleurs et les fruits, les présents dont elle dispose. La pantomime en porcelaine de Blondeau s'achève, comme les pastorales du temps, par le spectacle des travaux des champs, un *Moissonneur* élégant, le chapeau orné d'un nœud de rubans, l'enfant à la faucille qui coupe une gerbe de blé, *la Moissonneuse* empressée qui la ramasse d'un geste gracieux.

Les figurines de Blondeau, inspirées de Boucher, moins coûteuses que les groupes de *la Vallée de Montmorency,* moins conventionnelles que les statuettes de Meissen, eurent la vogue. C'était à qui demandait alors aux peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc son portrait en bergère, en joueur de musette. Les enfants de Vincennes, comme on les appelait, ou les enfants Boucher ornèrent désormais les salons des grandes dames, qui donnèrent leurs commissions sans retard au marchand à la mode.

Madame de Lauragnais voulut le jeune suppliant et sa bergère; Madame Camuset, femme d'un fermier général, qui devait sa faveur récente à la duchesse de Châteauroux, le joueur de musette et sa Lisette en danseuse; la marquise de Villeroi; Madame de Pompadour, toute la série. L'agrément des motifs, le modelé, la grâce et la justesse des figures et des costumes, transformèrent la porcelaine de Vincennes en objets d'art où les contemporains retrouvaient leur goût et leur vie, destinés au même succès que les jolies gravures de Cochin ou de Gravelot.

Par les soins de Machault et de Bachelier, avec l'aide de Boucher et de Coypel, l'entreprise de M. de Fulvy, la création d'une nouvelle industrie française était assurée, consacrée par le génie des artistes français. Grimm exprimait l'opinion des gens de goût quand il déclarait la manufacture de

Vincennes « parvenue à un degré de perfection qui n'est pas croyable », et de l'avis général inférieure pour la peinture à celle de Saxe, mais supérieure à Meissen par la beauté du blanc et de la matière, par la grâce et l'exécution des modèles.

Ce fut alors, pour cette manufacture, une époque décisive. Au moment où elle était à la veille, par cet appel à l'art français, de conclure victorieusement la guerre déclarée depuis dix ans aux fabriques étrangères, le nerf de la guerre, les ressources de ses fondateurs absorbées par la recherche des pâtes et des couleurs, par les commandes surtout à de vrais artistes, faillirent lui manquer en 1752 même. Les associés, que ne soutenait plus l'ardeur de M. de Fulvy, mort au mois de juin 1751, déposèrent leur bilan au milieu de l'année 1752.

Un seul d'entre eux, le principal heureusement, M. de Verdun, témoin depuis l'origine des progrès artistiques et techniques réalisés depuis dix ans à Vincennes, des sympathies que les résultats acquis avaient rencontrées auprès du ministre, de Madame de Pompadour, du Roi lui-même, ne renonça point. Il savait que M. de Machault avait, à la mort de M. de Fulvy, chargé l'académicien Hellot de recueillir dans les papiers du défunt, en présence du notaire, en son nom, tous les secrets et procédés de fabrication des pâtes, des émaux et des couleurs. Cette manifestation opportune de l'autorité administrative, cet acte de la puissance royale qui prononçait en outre, au mois d'octobre 1752, la déchéance de la Compagnie, et ordonnait l'inventaire de ses biens, ne laissait point de doute sur l'intérêt que la royauté attachait à la durée de la Manufacture.

Fût-ce volonté réelle de sauver l'œuvre qu'il aimait, ou désir, comme on l'a dit, de faire sa cour au ministre et à la marquise toute-puissante, M. de Verdun s'offrit provisoirement à prendre soin de Vincennes pendant cette crise de huit mois. L'administrateur Boileau, le chimiste Hellot, Bachelier et Duplessis, tous les artistes qui, après tant d'efforts, se sentaient en possession de leurs procédés, de leurs talents, les amateurs aussi, en tout cas, lui en surent gré. De grands projets se préparaient depuis 1751 par ses soins pour transférer les ateliers dans des locaux

moins provisoires et plus dignes que ceux de Vincennes des progrès réalisés par la production artistique. Les hommes de goût et d'initiative qu'étaient d'Hulst et Bachelier se réjouissaient de ce que ce fermier général vît grand et beau. Ils escomptaient son influence sur les financiers, le ministère et la cour.

Sur ses instances, à la prière de Madame de Pompadour, sensible aux galanteries des artistes de Vincennes qui lui avaient installé à Brimborion, à la fin de 1751, un jardin de porcelaine, surprise et hommage à son royal amant, M. de Machault se décida. L'heure était propice, en 1753, pour trouver les fonds d'une nouvelle compagnie. Chaque fois qu'approchait, tous les six ans, le renouvellement des baux consentis par le Roi aux financiers pour la perception des impôts où ils s'enrichissaient, nombreux étaient les solliciteurs désireux d'être intéressés, comme on disait, « dans les affaires du Roi ». La concurrence des appétits donnait prise au ministre sur ce personnel de banquiers et de traitants.

L'échéance de l'adjudication fixée au mois d'octobre 1753, deux ans à l'avance, permit à Machault de faire connaître au monde de la finance ses désirs, qui valaient des ordres. Les grands seigneurs de ce monde, Blondel de Gagny, Boucher Saint-Martin, protecteurs des arts et amateurs de curiosités, le fameux Bouret et enfin Verdun, qui donnait l'exemple, offrirent 600,000 livres au Roi pour ce qui allait devenir sa manufacture, dotée sur le Trésor de 200,000 livres. Ils ne se réservèrent que les trois quarts des bénéfices. En vain, des esprits chagrins prétendaient-ils que c'était une saignée nouvelle aux finances royales, profitable aux amis de la marquise et du ministre. Qu'était-ce que le prêt de l'État ? Une goutte d'eau auprès des trois millions de livres employées alors chaque année aux plaisirs du Roi, aux châteaux de la marquise, un encouragement à l'art qui attirait les libéralités plus considérables des financiers.

L'initiative prise par M. de Machault, conseillée par ses directeurs, MM. de Courteille, le futur intendant en chef de la Manufacture, Trudaine, hôte habituel de M. d'Hulst à Montigny, aboutit ainsi, le 19 août 1753, à la constitution d'une compagnie puissante, dont le premier soin fut

d'installer chez eux, à Sèvres, d'une façon définitive, les ouvriers et les artistes de la porcelaine de France.

Au même instant, le directeur d'art de la maison, Bachelier, convaincu de la supériorité que cette porcelaine pouvait trouver dans la seule valeur de ses sculpteurs et de sa pâte, artiste et homme pratique aussi, signalait un moyen heureux de satisfaire une clientèle qui se formait pour les groupes et les statuettes inspirés de Boucher.

A quoi bon, disait-il, s'obstiner à l'imitation des magots et des pagodes de Chine et du Japon? Les amateurs n'avaient-ils pas fait accueil depuis trois ans aux figurines de France, aux œuvres charmantes des plus Français de nos artistes? Pourquoi s'entêter surtout à peindre ces figurines, comme celles de la Saxe, dont les couleurs, par leur éclat et l'application de leurs ors, semblaient défier encore la concurrence? Pourquoi même les revêtir de cette couverte? Les reflets laiteux de l'émail avaient sans doute leur charme. Mais, étendue par un bain sur les détails des formes, la couverte ne faisait-elle pas tort aux finesses, empâtant parfois les plis des étoffes, les traits délicats amoureusement fouillés par le ciseau de l'artiste? Le marbre statuaire, la terre cuite avaient-ils besoin d'émail et de couleurs? Telle qu'elle sortait du four, après la double cuisson nécessaire à la confection de la pâte et à la durée de l'objet tourné ou moulu, à l'état de *biscuit*, l'œuvre d'art, toute nue, en porcelaine, pouvait plaire comme un marbre.

Bachelier s'obstina à prédire le succès à ce *biscuit de Sèvres*, à cette matière d'art, qui lui attira d'abord critiques et sourires, et que vingt ans après toute l'Europe et les fabriques allemandes même disputèrent à la France, mais où la France, en ce siècle, ne devait pas avoir, en vérité, de rivales. Ce peintre, ce décorateur, avait foi dans le goût de ses contemporains, dans le génie de ses confrères, pour comprendre et servir un art nouveau. Il savait l'inclination des amateurs à retrouver leurs mœurs, leurs caprices même, les comédies et les galanteries où ils se plaisaient, à se laisser séduire par des œuvres d'art qu'ils payaient royalement, pourvu que ces œuvres fussent légères comme leurs plaisirs et délicates comme leur goût. Il connaissait par lui-même l'empressement des



VAN DE VOORST d'après BOUCHER. — LE JALOUX OU GROUPE VANDREVOLLE

D'après la comédie de Favart (La Vallée de Montmorency)

Pâte tendre (1752)

(*Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite*)

artistes à travailler sous toutes les formes, sans qu'aucune leur parût négligeable ou indigne de leur pinceau, de leur ciseau, de leur burin, pour leur temps auquel ils fournirent à profusion les créations d'un talent toujours en éveil, alerte et singulièrement souple.

Si le biscuit n'eût pas paru à Sèvres aux environs de 1753, il manquerait autant à la sculpture française qu'à la peinture d'alors, si elle n'avait point ses gouaches et ses miniatures. Il manquerait à la société du XVIIIe siècle un fragment important du cadre où elle a évolué, des témoins de son esprit, de son goût, intimement mêlés à son histoire et à ses plaisirs, tout ce qui, jusqu'à la découverte des précieuses figurines de Tanagra, manquait encore à la société grecque pour se faire comprendre et aimer de la postérité.







FERNEX d'après BOUCHER — LE PETIT TAILLEUR DE PIERRES

Pâte tendre ([illegible])

Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite

SUZANNE, d'après BOUCHER — LA PETITE BLANCHISSEUSE

Pâte tendre (1755

Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite

FERNEX d'après BOUCHER — MADAME FAVART ASSISE EN BERGÈRE

Pâte tendre (175[illegible])

Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite



II

LE RÈGNE DE LA PATE TENDRE

MADAME DE POMPADOUR ET FALCONET



En 1753, Madame de Pompadour règne sur la France et de préférence à Bellevue dont le Roi lui a fait hommage à la fin de l'année précédente. Louis XV s'ennuie à Versailles : les résidences à travers lesquelles il promène, suivant les saisons, son ennui, Choisy, Fontainebleau, Compiègne, quoique restaurées à son goût, ne lui suffisent pas. Il semble qu'en l'attirant sur ce coteau, occupé par un couvent de Capucins, d'où la vue embrasse les méandres de la Seine, domine la capitale et découvre en

arrière les vallons boisés de la route de Versailles, la marquise ait cherché la transition entre Paris, le séjour de sa jeunesse, la ville de l'esprit et des arts, et la demeure officielle des Rois, dont l'héritage, véritable fardeau pour son amant, lui a procuré la puissance.

Sur une terrasse appuyée aux rives de la Seine, l'architecte Lassurance a élevé une maison de plaisance plus coquette que somptueuse, composée d'un rez-de-chaussée et d'un premier seulement, toute en hautes fenêtres faites pour laisser largement entrer l'air et la lumière, pour donner le libre spectacle du dehors. Le fournisseur ordinaire du nouveau règne Lazare Duvaux a multiplié dans l'intérieur, décoré par Brunetti et orné des tableaux du Cabinet royal, les meubles d'art, tables en laque garnies de bronze doré, pendules et girandoles en saxe, commodes en vernis Martin ou en chêne, lanternes ciselées pour les escaliers, grands bras de lumière ornés de fleurs de Vincennes, feux de bronze dorés représentant l'Amour et une vestale, Apollon et la Sibylle. Sur les encoignures en bois de rose sont groupés des vases rares de la Chine, des magots et des pagodes, et les porcelaines de la Manufacture de France commandées spécialement aux associés, pots pourris, services de table ou de toilette. Les principaux appartements sont pour le Roi et « Madame », comme l'on dit, avec des chambres pour les ministres, créatures de la marquise, et pour ses familiers, avec les salles de compagnie aussi, et la salle de spectacle destinée à ces représentations par lesquelles Madame de Pompadour excelle à distraire l'ennui du Roi.

Il y a trois ans à peine, alors, que cette demeure charmante est achevée : comme une souveraine fatiguée déjà des hommages d'une cour trop nombreuse, la marquise s'est fait construire à côté, sur l'éperon du plateau, une retraite à elle, un de ces riens élégants et discrets que veulent ses contemporains, *bagatelles, babioles* ou *brimborions*. Les plus intimes seuls sont admis à Brimborion, financiers à qui la dame du lieu marie ses petites cousines, les Bouret, les Montmartel ; acteurs de ses comédies, MM. d'Ayen, de la Vallière, de la Salle et grandes dames attachées à sa fortune, Mesdames d'Estrades, de Brancas, de Lauraguais.

Un instant on a pu croire que, cessant d'être la maîtresse, abandonnée

ROSLIN — FRANÇOIS BOUCHER, PREMIER PEINTRE DU ROI

1703-1770

(Musée de Versailles)





par Louis XV pour d'autres amours préparées par les valets, elle serait obligée à une retraite plus complète. L'amitié, l'habitude ont retenu le Roi auprès d'elle par un lien plus puissant, plus durable que le caprice des sens.

Duchesse à brevet depuis 1752, en 1756 dame du palais de la Reine, Madame de Pompadour s'est installée royalement à Bellevue, dans ce milieu où s'est consolidée sa fortune, où bientôt elle réglera avec M. de Stahrenberg l'alliance autrichienne, pivot pour cinquante ans de la politique française. Elle y reçoit les ambassades des artistes et des hommes d'État. Premier ministre en tout genre, avec son conseil de collaborateurs choisis dans sa famille, comme M. de Marigny, ou, comme l'abbé de Bernis, dans son intimité, elle est devenue une très grande dame : toute la seigneurie de Sèvres lui appartient, comme le domaine de Bellevue, avec l'ancienne verrerie royale, dont la rente à elle seule vaut 30,000 livres.

Ce fut alors que, sur ce domaine, à la place de cette verrerie dont les 2,000 ouvriers se transportèrent aux Moulineaux, et auprès d'une maison de plaisance construite pour Lully, sous l'œil et par la grâce de la marquise, sur les conseils de l'ingénieur en chef des Ponts et Chaussées Perronet, commença de s'élever le palais de la Porcelaine de France.

Un contemporain le comparait, pour l'ordonnance et les dimensions, à l'Hôtel des Invalides. Les travaux durèrent trois ans. L'architecte Lindet et ses clients, les associés, jaloux d'offrir au Roi une manufacture digne de ses libéralités et de ses visites, ne regardèrent pas à la dépense : elle devait se monter bientôt à près d'un million de livres, plus que l'actif social constitué par la Compagnie.

L'entrée royale, vers le chemin qui descendait de Bellevue naturellement, s'annonçait par une superbe grille en fer forgé, une cour d'honneur, où, devant la fontaine aux mascarons sculptés par S. Adam, pouvaient défiler les équipages et les carrosses de la suite du Roi. Toute cette aile, surmontée d'un beau fronton aux armes de France, œuvre de Dumont, était destinée à Louis XV, assuré d'y trouver chapelle, salle des gardes, vastes antichambre et salon, avec vue sur Paris et des escaliers particuliers pour l'accès de la Manufacture. La longue et haute façade qui dominait le vallon

de Sèvres de ses terrasses, de ses quatre étages coiffés de toits à la Mansard et de cheminées en brique rouge, convenait moins à une fabrique qu'à des ateliers d'art analogues à ceux que les sculpteurs et les peintres du Roi se disputaient au Louvre. Au premier, le magasin de vente, accessible aisément pour la riche clientèle qui se présenterait au perron central, véritable musée, garni de vitrines élégantes, avec ses portes sculptées en plein bois, couronnées de guirlandes et du médaillon royal, préparait un cadre unique aux objets d'art que Vincennes destinait, après trois ans de production continue, à la manufacture nouvelle.

Ces trois années ont décidé de la fortune du biscuit : il sera désormais, grâce à Madame de Pompadour et à ses contemporains, le biscuit de Sèvres. C'était un singulier encouragement pour l'invention de Bachelier, qu'un amateur comme La Live de Jully se plût à joindre à son admirable collection de terres cuites françaises, dès avril 1753, les figurines en biscuit de Vincennes. Le propriétaire du *Roi des Indes,* le marchand Le Brun, peintre de l'Académie de Saint-Luc, fournisseur compétent des grandes collections, s'empressait d'acquérir les œuvres en biscuit de ses confrères. Puisque les sculptures toutes crues, par leur grâce et leur matière, plaisaient, il fallait multiplier les modèles. Madame de Pompadour achetait en janvier 1754 les huit enfants Blondeau en biscuit, qu'elle possédait déjà « émaillées ». Une telle cliente valait bien de nouveaux efforts.

Bachelier demanda toujours les esquisses à Boucher, mais il mit la main pour les réaliser sur un sculpteur de Saint-Luc, toujours et de Paris, supérieur à Blondeau. Le buste de Madame de Fonville, conservé au musée du Mans, qui porte la signature de Fernex, suffit à établir la valeur et l'élégance de cet artiste. Les commandes de la Manufacture royale, qui se l'attacha pour près de dix ans, ont complété et font comprendre l'œuvre de ce sculpteur charmant, trop peu connue. Dans la *Laitière,* qu'il exécuta en 1754, sur le modèle des statues destinées par M. de Marigny à la laiterie de Crécy, les Français d'alors retrouvaient l'allure et les traits d'une de leurs gracieuses contemporaines, spirituelle, la taille bien prise par un fin corsage garni d'une échelle de rubans, le pied mignon, la gorge

discrètement découverte. Puis, ce fut sa sœur, *la Batteuse de beurre,* modèle de Falconet pour Crécy encore, moins occupée de sa tâche quotidienne qu'attentive à se faire voir debout, bien en face, l'œil mutin et attendri à la fois, élancée et délicate. Avec Fernex, la pastorale et le bibelot d'enfants font place à la réalité, à la vie. Dans ces statuettes, la femme française, dont Madame de Pompadour marquait le triomphe, apparaît comme le papillon brisant sa chrysalide.

Ce n'est plus un enfant, si c'est encore un berger, que ce jeune homme élancé, élégant, affiné, qui met un genou en terre pour offrir à sa belle l'offrande de sa passion, le *Mouton chéri* enrubanné, dans une corbeille. C'est le Bastien de la Comédie italienne, sans doute ce substitut des requêtes de l'Hôtel démissionnaire, le galant et distingué Rochart de Bouillac, qui quitta la basoche pour chanter à l'Opéra-Comique avec Madame Favart les duos d'amour, refrains de la cour et de la ville.

Et n'est-ce point Bastienne au naturel, dans sa grâce d'actrice favorite du public que Cochin dessinait en 1753, cette statuette de *Bergère assise ?* Entre le portrait de Madame Favart gravé par Cochin et le biscuit de Sèvres, délicate réplique, la ressemblance éclate. Mêmes yeux fins et aimables, même gorge aux courbes gracieuses, même visage coquettement coiffé, et, sous un nez prononcé et plutôt retroussé, mêmes lèvres spirituelles prêtes à dire la chanson paysanne et maligne. L'ensemble constitue une des plus jolies œuvres d'alors, de celles qui ont dû faire la fortune du biscuit. Louis XV voulut, comme tant d'autres, cette bergère qui laissait si délicatement tomber sa fleur, touchée par le présent de son ami, le *Mouton chéri,* accommodé au goût du temps. Sèvres a eu la bonne fortune de conserver les modèles en terre cuite de ces deux figurines précieuses, dignes d'un musée d'art, reliques d'un artiste excellent.

C'est à Fernex aussi qu'il faut attribuer deux petits groupes d'un autre esprit, exécutés l'année suivante et plus tard présentés aux visiteurs de l'Exposition de Saint-Luc : le *Tailleur de pierres* et l'*Écailleuse,* enfants encore si l'on veut, statuettes d'hommes et de femmes en réalité, ou plutôt croquis en miniature, qui rappellent *les Cris de Paris* de Boucher, ces coins

de réalité si vrais, contrastes imprévus avec les bergeries et les pastorales amoureuses du maître. Ce n'est plus un acteur d'opéra-comique, ce petit ouvrier empressé à sa rude besogne, qui, sans se lasser, martèle le bloc de pierre, et ce serait plutôt dans une scène de Vadé, voisine des Halles, qu'on se fût attendu à voir paraître l'écaillère, mutine sous sa coiffe et légère dans son justaucorps de femme du peuple. Deux autres biscuits analogues, la petite savoyarde qui caresse son chien, le campagnard qui agace le sien, simples croquis ceux-là, attestent la souplesse singulière de l'artiste, qui, la même année, en 1755, continuait son effort pour donner aux figurines leur valeur et presque leur dignité.

Il faut, en effet, placer au rang des œuvres les plus importantes d'alors celles qu'à la Manufacture même on décida d'appeler *la Grande jardinière Boucher et son pendant*. Décidément, les enfants, sous le ciseau de Fernex, sont devenues femmes. Le secret de cette croissance rapide, c'est l'art qui a pris possession du biscuit et a fait du bibelot une statuette. Cette jardinière fait penser au joli prologue de *la Fête d'Amour,* jouée par les Italiens en décembre 1754 :

Une jeune fauvette un jour dans un bocage
Des différents oiseaux entendait le ramage.
Elle écoute, elle admire, elle prend des leçons.

Voilà, sans doute, les amoureux de la comédie de Favart : Lucas, le galant et pauvre jardinier, avec des fleurs plein sa corbeille, sa seule richesse ; Colinette, la fille du maître, qui ne regardera pas au bien pour aimer, plus docile aux leçons de Cupidon qu'à l'ordre paternel.

Redire au public, sous une forme durable qui flattât son goût et son caprice, cette chanson d'amour dont il ne se lassait pas, c'était la leçon de Boucher aux artistes de Vincennes et de Sèvres. Rien de plus naturel, avec Louis XV et Madame de Pompadour pour Mécènes.

Nul ne fut plus capable alors que Fernex de la comprendre et de la suivre, si ce ne fut son confrère à l'Académie de Saint-Luc encore, et pourtant tout à fait un inconnu celui-là, Suzanne. Nous ne savons rien de lui, sinon qu'il était alors très jeune et l'élève du sculpteur d'Huez, Parisien

comme lui, qui travaillait pour Saint-Roch. Son œuvre à Vincennes et à Sèvres, peut du moins restituer sa personnalité d'artiste : dix-sept figures d'après les dessins de Boucher exécutés en 1755-1756. Toute l'Académie de Saint-Luc était ainsi appelée à continuer la série de figurines où la société du temps aimait à revoir ses plaisirs et ses mœurs. Suzanne et Fernex étaient des voisins de la rue Poissonnière, près du faubourg Saint-Laurent, où d'Huez leur avait donné ses leçons : ils connaissaient les modes et les théâtres de Paris, et ils les décrirent avec le même esprit et la même grâce.

Fernex avait présenté en bergère Mademoiselle Favart. Suzanne, sous les traits du *Batelier de Saint-Cloud,* sculptait la jolie Madame Thomas, qui se déguisait en galant pour surprendre son mari, déguisé, de son côté, en femme dans la même intention, quiproquo d'opéra-comique favorable aux sous-entendus et au langage de la Foire. L'Opéra-Comique, à cette date, par l'obstination de son fondateur Monnet, avait repris sa place à la foire Saint-Germain, et une place éclatante. Boucher peignait ses décors, Bocquet dessinait ses costumes. Il n'avait eu qu'à reparaître pour triompher avec son répertoire joyeux et pimpant, ses actrices aimées du public, la jolie Arimath, que Paris se plut à revoir en marinier de Saint-Cloud. Le biscuit de Vincennes a fixé cette renaissance.

Par le ciseau de Suzanne encore, s'est continuée la série des figurines inspirées par Boucher. A côté de la laitière, la *Marchande de crèmes,* fort engageante et dont le minois mutin donne envie de faire connaissance avec les petits pots du panier qu'elle porte sous le bras. En face de la batteuse de beurre, la *Fermière,* portant à la main les œufs de la jolie bête qu'elle tient dans son bras, et caresse d'un regard reconnaissant.

Ce petit monde des champs, qui n'est qu'un monde de théâtre ou peut-être même une galerie de contemporaines accommodées au goût champêtre, valait bien les pagodes exotiques venues de si loin. C'est aussi une mignonne Française qui a heureusement inspiré Suzanne, cette *Jardinière* debout, offrant dans son tablier les fleurs de sa cueillée, dont elle a déjà garni le vase disposé à ses pieds. Et comme on comprend ce jar-

dinier laissant à terre son plantoir pour présenter des fleurs de son chapeau, cet autre oubliant sa besogne auprès de son vase de fleurs, et le batteur de grains suspendant sa tâche, appuyé sur le manche du fléau, pour faire leur cour et tenir des propos galants à ces gracieuses dames de la ferme et du verger! Ces trois statuettes du *Jardinier au plantoir*, du *Jardinier au vase*, du *Batteur en granges* à la veste légère, à la chemisette bouffante sur le haut-de-chausses court et coquet, venaient à point de Vincennes pour faire cortège aux pastorales en biscuit esquissées par Boucher et Van de Voorst.

Aussi souple, d'ailleurs, que le ciseau de Fernex, le ciseau de Suzanne exécutait des silhouettes de gens du peuple ou de paysannes, moins élégantes et plus vraies, ou plus près de la vie. La *Blanchisseuse*, courbée sur le linge qu'elle ne frappe point pour rire avec son battoir, fait penser, comme le tailleur de pierres, aux braves gens du peuple dont sortaient ces artistes parisiens. Et c'est bien un enfant de la campagne que ce petit paysan, ce *Porcher* exhibant, enveloppée dans un linge, la tête du petit cochon qu'il apporte au marché. La *Mangeuse de bouillie*, coiffée de sa fanchette, assise pour déguster et défendre le contenu de son écuelle, que guette, pour y tremper sa miche, le pauvre en sabots échoué sur le banc du village, le *Trempeur de mouillettes* et sa petite voisine, l'*Enfant jouant avec son chien*, ces silhouettes font bien voir par leur attitude que tout n'était pas convention ni bergerie dans cet art si varié du XVIIIe siècle. Elles sont contemporaines de ce théâtre de la Foire, qui faisait applaudir le jargon populaire par les gens du monde, rechercher les tableaux de Jeaurat, le peintre des noces et des foires de village.

Les fermiers généraux, comme de la Reynière, les dames de la Cour, telles la comtesse d'Egmont et la duchesse de Lauraguais, des princes même, tel le duc de Deux-Ponts, prenaient plaisir à ces rappels brusques de la réalité, ragoût peut-être pour leurs sens habitués au luxe, éveil pour leur curiosité, ou simplement expression d'un art qui se renouvelait par la vie. Le temps paraît proche où le théâtre de la Foire aura les honneurs de la Cour. Qui dira dans quelle mesure les sculpteurs de Saint-Luc ont préparé

cette invasion imprévue des scènes populaires à Versailles par leurs figurines de biscuit délicates et vraies ?

Et voici qu'en un tout autre genre, et de plus loin encore, ces mêmes artistes oubliés préparent, avec le biscuit pour matière, une évolution de l'art français plus durable, un retour à l'antique, imprévu à cette date. Dès 1753, les directeurs de la Manufacture de France avaient souci de reconnaître et de marquer au Roi par des œuvres uniques leur reconnaissance. Bachelier faisait placer, à la fin de décembre, sous les yeux émerveillés de Louis XV et de sa cour, conviée à la première exposition de porcelaine nouvelle, le grand service de table en bleu céleste et à fleurs peintes, qui coûta 60,000 livres. Ce n'était point cependant assez de magnificence.

La mode prenait alors plus que jamais dans les festins royaux des décorations de table inventées par le Suisse Travers pour imiter la nature, les jardins et les saisons, pour lesquelles s'était créée toute une communauté industrielle de spécialistes. « C'est là, disait un écrivain du temps, un de ces arts charmants qui semblent faits surtout pour les artistes parisiens, où ils peuvent déployer ce goût fécond, toujours agréable et nouveau, cette grâce particulière que les nations étrangères ne peuvent imiter. » N'étaient-ce pas aussi des artistes parisiens que les sculpteurs en biscuit, et leurs sculptures ne trouveraient-elles pas ainsi à se placer sous les yeux du Roi avantageusement ?

Le projet fut formé d'une perspective à établir pour la table royale. On ne s'entretenait alors parmi les courtisans que des embellissements ordonnés depuis 1748 par les édiles parisiens pour transformer l'esplanade déserte et le quartier des Tuileries en une belle place régulière, qui devait porter le nom et la statue équestre de Louis XV, commandée au sculpteur le plus célèbre, Bouchardon. Au mois d'avril 1754, on avait posé la première pierre du piédestal destiné à la statue. A la fin de l'année, les terrassements étaient achevés : entourée de grands fossés reliés par des ponts de pierre et bordée par des balustrades dont les assises formaient des trottoirs en terrasses, la place Louis XV, avec ses quatre compartiments de pièces de gazon, reliées au piédestal de la statue centrale, avait déjà grand air.

Les directeurs de Sèvres se donnèrent le mérite de l'à-propos. Ils demandèrent à Bouchardon, afin de la reproduire en biscuit, l'esquisse de son œuvre magistrale, celle qu'il fit au mois de juillet 1755, en obtenant difficilement du Roi des séances de pose. Le moule du biscuit a été détruit à Sèvres pendant la Révolution, en même temps que le bronze de la place Louis XV. Il nous reste, du moins, la réduction conservée au musée de Versailles et celle du Louvre qui est peut-être de Vassé.

Pour que l'illusion fût complète, et que le souverain et sa cour pussent juger sur la table de Versailles du cadre et de la statue à la fois, on imita en porcelaine les ponts, les terrasses de la nouvelle place. On imagina de retracer le dessin des gazons et des allées, au bord desquelles des figurines en biscuit devaient, comme des marbres, piquer leurs notes blanches. Tout le petit monde des bergères, seigneurs et paysans enrubannés qu'avait inspirés Boucher, auquel le ciseau de Blondeau, de Fernex et Suzanne avait donné la vie, fut de la fête. Et, en plus, on exécuta pour orner cette place, des petites figures ou groupes d'enfants, dont les moules ont été par miracle conservés à la Manufacture jusqu'à nos jours. Ce sont ceux que, dans la tradition de la maison, devenue peu à peu ignorante de ce lointain passé, on appelait les *enfants François,* ou même « français », des enfants sculptés sur des modèles de François Duquesnoy, dit Flamant, l'ami et le contemporain de Nicolas Poussin.

Bouchardon, avant qu'il ne revînt à Paris, pour y être le maître bientôt désigné de toutes les commandes officielles, avait vécu pendant dix ans à Rome, où il s'éprit avec passion de l'antiquité. L'œuvre du sculpteur qui, un siècle auparavant, l'avait devancé dans cette voie, bas-reliefs d'enfants inspirés des anciens, et même modèles de la vie enfantine qui, au dire de Bellori, se trouvaient dans tous les ateliers des sculpteurs et des peintres de Rome, semble avoir contribué à la direction de sa pensée et de son talent. Dans le retour de l'art français à l'antique, « cette religion nouvelle » que Bouchardon fonda avec son ami Caylus et avant lui, les enfants de François Duquesnoy, puis les bas-reliefs de la célèbre fontaine de la rue de Grenelle, ont été,

pour les avocats de cette renaissance, des arguments et presque des dogmes.

Peut-être, quand la Ville de Paris demandait au « Phidias français » la décoration de la place Louis XV, songeait-elle à un nouveau cortège de figures d'enfants, dont le charme l'avait séduite dans la fontaine achevée l'année précédente. En ce cas, cette décoration n'ayant pas été réalisée, ce seraient des reliques précieuses que la manufacture de Vincennes-Sèvres nous aurait conservées, en moulant pour le biscuit et le service royal ces esquisses charmantes. Combien il est curieux, en plein XVIIe siècle, de pouvoir opposer aux enfants roses et mignards de Boucher cette autre enfance plus classique, aussi séduisante et plus vraie !

Ce que l'artiste de Vincennes a retrouvé à sa source antique, c'est l'instinct dans sa puissance et sa grâce, le naturel dans les gestes, la variété et l'imprévu des allures. Quelle aisance chez cet enfant qui, de ses deux mains levées au-dessus de sa petite tête énergique, tient une grande coquille, un poids sous lequel il ne plie pas ! Voyez cette miniature d'Antinoüs qui s'annonce par une attitude de petit homme debout, les deux bras tendus. Et l'abandon de ce corps d'enfant moelleux, à demi couché pour jouer avec la colombe qui ne s'effarouche point, et la pose de cet autre, assis, une jambe délicatement relevée, les mains croisées, la tête inclinée comme pour une prière ; le geste de celui qui se détourne effrayé, et celui de l'enfant qui, après son effort et suspendu à un fil invisible, déjà ne touche plus la terre : autant de silhouettes, de mines notées avec le même bonheur que pourrait l'être un vol d'oiseaux.

Jeux et disputes, c'est toute la vie à cet âge : ici, l'enfant se soulevant sur le rocher où il perche tend ses bras pour recevoir la balle; là, genou en terre, il se courbe pour la lancer d'un effort qui n'atteint point les grandes distances; ailleurs, il se couche paresseusement sur le ventre ou sur le côté, incapable sans doute de renouveler l'effort, et pelotant, pendant l'attente, d'un air satisfait. En voilà d'autres qui ne sont point las, ces trois que l'on peut voir aux prises dans l'attitude de la lutte, deux s'arrachant l'objet de la dispute, le troisième, écroulé mais tenace, qui saisit la jambe d'un lutteur pour le renverser et se venger.

Tout a une fin, et le petit monde s'endort. Jamais sommeils d'enfants n'ont été vus ou plutôt surpris avec cet art, c'est-à-dire plus naturellement exprimés. C'est tantôt l'abandon total d'un jeune corps qui se renverse les membres étendus, la tête en arrière ; tantôt l'appel brusque du sommeil à l'enfant qui, sur le lit où il s'étendait pour jouer encore, s'est endormi la tête sur sa balle et rêve du jeu interrompu ; ou encore le doux repos sur l'oreiller que deux bras étreignent délicieusement.

On voudrait, pour tant d'adresse et de grâce, saluer le nom de l'artiste inconnu qui, dans le siècle le plus raffiné, sut employer le bibelot, le biscuit à cette représentation de la vie, et faire servir la curiosité du Roi et de ses courtisans au rajeunissement de l'art.

Quel était ce sculpteur de Sèvres, contemporain de Caylus et de Rousseau ? Peut-être encore un futur professeur de Saint-Luc, mort tout jeune, dont les œuvres n'ont survécu que par la porcelaine, Louis-Félix de La Rue. Élève d'Adam l'aîné, titulaire en 1750 du prix de l'Académie qui donnait droit au séjour de Rome, il allait s'y rendre, lorsque Bachelier lui demanda, la veille de son départ, en 1754, des groupes d'enfants pour la Manufacture. On ne peut les mieux décrire que par la plume d'Edmond de Goncourt présentant une terre cuite de sa collection « d'un sculpteur inconnu héritier du talent et presque de la facture de Duquesnoy », l'enfant nu qui mord dans une pomme : « Un enfant gras, de cette puissante graisse qui fait des plis sur un corps ainsi qu'un vêtement trop large, un enfant à la tête dont on sent l'ossature encore molle et pétrissable, au front bossué, aux orbites profondes et comme fluides, à la bouche d'un triton qui souffle dans une conque entre deux joues rondes renflées. »

Le jeune triton, le voici, dans ce groupe de La Rue en porcelaine émaillée de Vincennes exposé au South Kensington et bien des fois exécuté à Sèvres en biscuit, soufflant dans sa conque, tandis que roulent à ses pieds d'autres jeunes dieux. Ces quatre groupes d'enfants se disputant des raisins et enroulés de toutes les façons, répliques des vases en terre cuite qui ornaient la superbe collection de la Live de Jully, sont des chefs-d'œuvre de vie, de puissance et d'invention. La même année, La Rue

donnait encore à Vincennes un groupe d'inspiration antique, un autre chef-d'œuvre, un jeune Bacchus jouant avec ses compagnons autour d'une panthère, qui témoigne mieux encore de la direction de sa pensée et de son art. Enfin, comme pour célébrer lui-même le triomphe de ce monde d'enfants robustes et classiques, l'artiste asseyait fièrement sur des presse-papiers deux paires de jeunes et fiers génies marins, disposés au milieu des roseaux avec des poissons, des instruments de pêche, des ancres et des cordages.

Le service du Roi, les enfants La Rue constituent dans l'histoire de la porcelaine de France, à la veille de son transfert à Sèvres, une série si neuve et si essentielle, que rien dans l'art français ne la pourrait remplacer. Du rang auquel, à côté de la terre cuite et du marbre, le biscuit allait se placer, les associés de la Manufacture avaient eu la claire conscience.

Ce fut au ministre des Finances, à M. de Machault, dont la faveur avait permis ces destinées à la porcelaine, qu'ils offrirent, recouverts encore d'un émail blanc laiteux, les enfants presse-papiers de La Rue : pour ces étrennes, que, depuis 1755, la Compagnie renouvela pendant plus de dix ans à son premier protecteur, elle avait choisi ce qui caractérisait le mieux les progrès artistiques de sa production. Il semble même que les attributs de marine et de pêche réunis autour de ces groupes d'enfants par l'artiste fussent des allusions à l'emploi que Machault, obligé de quitter le 24 juillet 1754 les Finances, reçut du Roi à la Marine. Le talent de La Rue, dans ce cas comme pour le service de la table royale, aurait servi un programme réglé d'hommages aux puissances tutélaires de l'industrie de Sèvres.

A Madame de Pompadour, surtout, qui était vraiment en 1755 le génie du lieu et la fée dont on célébra longtemps le coup de baguette magique, à la dame souveraine de Bellevue était réservé un témoignage d'une valeur artistique plus haute encore, ce que le biscuit pouvait donner aux mains d'un grand artiste de plus délicat, de plus décisif, sa propre image sous les traits de l'*Amitié*. Sur les registres de la Manufacture on lit, à la date du 29 décembre 1755 : « La figure de l'Amitié ordonnée par la mar-

quise de Pompadour étant son portrait, la Compagnie a cru ne pas devoir en recevoir le paiement et a fait prier Madame de le trouver bon. »

Dans les jardins de Bellevue, un beau marbre de l'Amitié, où l'on admirait la toute-puissante marquise, reine encore mais par de nouveaux moyens, a pris possession du bosquet jusque-là consacré à l'Amour. Ç'a été pour Pigalle, après ses triomphes de 1751, la statue du Roi placée à Bellevue, le Mercure offert par Louis XV à Frédéric II, la consécration officielle de son ciseau : auprès de Bouchardon, il fait figure d'héritier présomptif.

Mais, auprès de lui, un autre sculpteur de deux ans plus jeune, Maurice-Étienne Falconet, s'est fait une place presque égale. Son groupe en marbre recueilli à Libourne, *la France embrassant le buste du Roi*, que les associés de Vincennes ont fait exécuter en porcelaine, et cette *Musique*, exécutée pour le vestibule de Bellevue, qui a été heureusement conservée au Louvre, lui ont procuré en 1754 les honneurs de l'Académie, et l'ont classé parmi les maîtres. Jaloux de Pigalle, dont la réputation établie avant la sienne l'offusquait, habile à faire sa cour aux puissances, jusqu'à ne point dédaigner les bonnes grâces de Colin, l'intendant de la marquise, Falconet a volontiers saisi l'occasion offerte de rivaliser avec l'interprète officiel des grâces de Madame de Pompadour.

Les inventeurs du biscuit ont dû se féliciter de leur initiative, à voir l'œuvre que l'artiste a su tirer de cette matière nouvelle, la figurine charmante conservée dans la collection Morgan : la marquise ou la déesse de l'Amitié, vêtue d'une large draperie qui, laissant les bras et la gorge nus, se relève mollement au-dessus des genoux, s'appuie sur une colonne où s'enroulent les liserons et les fleurettes. Elle offre de la main gauche son cœur au Roi, invisible, mais incapable de résister au charme de ce geste silencieux.

Falconet devait reprendre dix ans plus tard le motif sous une autre forme qui plut au public et que Diderot a célébrée. L'idée lui en vint sans doute de ce premier biscuit qui, d'un coup, avait fixé sa fortune et celle de la porcelaine de France. Tandis, en effet, que, les courtisans se disputaient les vingt exemplaires de *l'Amitié* mis en vente en août 1756, la

MADEMOISELLE COLLOT — ÉTIENNE-MAURICE FALCONET

1717-1791

Musée de Nancy







fabrique de Vincennes passait à Sèvres dans les bâtiments définitivement installés. Six mois après, Falconet prenait la direction des ateliers de sculpture.

A deux lieues de Versailles, désormais, par la faveur de Madame de Pompadour, décidant et disant aux soupers du Roi que, « pour être bon citoyen, il faut acheter du sèvres », le biscuit de France, confié à Falconet, a conquis sa place dans la société et dans l'art. Une dernière crise financière, provoquée par l'excès des dépenses de construction, par le prix aussi des commandes officielles, par la recherche du beau, a été conjurée grâce à une nouvelle libéralité du Roi, en mai 1755. L'avenir matériel de la maison, comme l'avenir artistique de la porcelaine de France, est assuré. C'est le terme d'une évolution consacrée par le goût français, par la faveur du pouvoir et le génie d'un sculpteur de premier ordre.

La plus grande partie de l'œuvre de Falconet, d'une œuvre dont l'abondance, la variété et la grâce étaient hier encore insoupçonnées, s'est confondue avec la production du biscuit à Sèvres pendant dix années. L'usage n'était point à la Manufacture que les créateurs d'objets d'art signassent leurs modèles. L'honneur de la signature appartenait aux ouvriers, véritables artistes, qui, d'après ces modèles, formaient, avec la pâte destinée à la cuisson, chaque exemplaire de biscuit, et, après la cuisson, réparaient et achevaient. Les modèles étaient, dans la maison, le bien commun de tous, payés tantôt chacun à l'inventeur et pour toujours, tantôt acquis, depuis l'époque où on les demanda à Falconet, au prix de la somme annuelle qui constitua ses honoraires. Ainsi, on peut retrouver sur les biscuits du temps les initiales des sculpteurs répareurs, parfois même leur nom entier, Dastan, Cadet, Bulidon, Letronne, Tristan. Le nom autrement célèbre de Falconet ne s'y est pas conservé.

Ces figurines anonymes ne doivent pas moins être restituées au patrimoine du grand artiste. Aujourd'hui comme alors leur mérite et leur prix résultent de cette paternité trop longtemps méconnue.

De Falconet, la France a cru n'avoir conservé que ses statues de la Baigneuse et de l'Amour, et sa Musique, toutes trois au Louvre. Le biscuit de Sèvres, dont les modèles et les moules demeurent à la Manufac-

ture, permet de retrouver dix années entières d'une œuvre surprenante de variété, de souplesse, d'esprit, de grâce et d'invention.

Pour comprendre cette œuvre, il faut reprendre à ses origines la vie de l'artiste. Sa naissance plébéienne, en 1716, dans le faubourg parisien de Bonne-Nouvelle et dans un milieu d'ouvriers très humbles, venus de Savoie à la fin du xviie siècle, le destinait à peine à devenir un de ces artisans habiles que Paris comptait alors en si grand nombre. Son parrain et son oncle, Nicolas-Guillaume, sculptait ainsi le marbre des cheminées et des monuments funéraires; lui commença, dit-on, à sculpter des figures en bois pour les poupées des coiffeurs. Peut-être se fût-il haussé, avec le temps, jusqu'à l'Académie de Saint-Luc.

Un académicien, Jean-Baptiste Lemoyne, dont les débuts artistiques, soutenus par le talent de son père, sculpteur aussi, élève de Coysevox, avaient été tout simples et très faciles, rencontra Falconet, et, d'un ouvrier, fit très vite un artiste que l'Académie agréait à trente et un ans, parmi ses membres. A vingt-trois ans, sans souci de l'avenir, le jeune sculpteur s'était marié et bientôt ajoutait à la charge de son vieux père, le menuisier de la rue des Poissonniers, celle de quatre enfants qu'en neuf ans lui donna sa femme, plébéienne comme lui, Anne-Suzanne Moulin.

On devine ce que devait être, dans la cour du vieux Louvre, le logis où s'installait ce ménage d'artistes, ce qu'était le budget de la famille, avec la nécessité de payer l'atelier de la rue d'Anjou, au faubourg Saint-Honoré.

Comme on s'explique ce jugement de Diderot : « Il n'y a pas d'hommes plus jaloux que Falconet du suffrage de ses contemporains et plus indifférent à celui de la postérité. Il porte cette philosophie à un point qui ne se conçoit pas. » Quelle ressource l'artiste eût-il trouvée pour vivre et faire vivre les siens auprès de la postérité? La clientèle, le souci de l'attirer et de la retenir, ont été pour lui toujours de première nécessité.

Il n'était pas en droit de rien dédaigner, ni la commande que Coypel lui fit d'une statue pour le château de Crécy, d'après le dessin de Boucher, ni celle d'une poivrière et d'une salière pour Colin, l'intendant de Madame de Pompadour, ni aucune. Homme du peuple, réduit aux plus dures condi-

tions de la lutte pour la vie, il sut pourtant, après avoir appris son art de Lemoyne, trouver des loisirs pour l'étude et la réflexion. Il s'est donné lui-même une culture classique qui lui avait manqué ; il s'est fait des conditions de son métier une idée très haute, qu'il a exposée dans ses *Réflexions sur la sculpture*. Les philosophes l'ont compté parmi les leurs ; les admirateurs de l'antiquité retrouvée à Herculanum l'ont connu attentif à toutes les manifestations de l'art ancien. « Le bon Falconet, a dit de lui Cochin, était un peu double, non de caractère peut-être, mais en tout. » — « Il est rustre et poli, affable et brusque, tendre et dur, il pétrit la terre et le marbre et il lit et médite, il est doux et caustique, sérieux et plaisant », écrivait Diderot, qui le connaissait et l'aimait.

Ces jugements, ce portrait, si conformes à tout ce que nous savons de cette vie d'artiste, difficile et laborieuse, éclairent singulièrement la portée de son œuvre multiple et complexe aux ateliers de Sèvres.

En 1757, pour la réaliser, il est devenu le chef de tout un personnel d'artistes et d'ouvriers. A Paris d'abord, dans son atelier que le Roi lui a donné au Louvre en 1755, avec une pension de 500 livres, il enrôle de jeunes sculpteurs pour l'aider à l'établissement de ses modèles. Chaque semaine il se rend à Sèvres, dans la maison nouvelle où des appartements ont été réservés, au-dessus de ceux du Roi, aux académiciens artistes. Au premier étage, à l'angle de la Manufacture tourné du côté de Versailles, on peut voir encore les petits cabinets où Falconet apportait ses modèles en terre cuite, reliques précieuses du musée de Sèvres, et, en face, le cabinet d'où le maître donnait ses instructions aux cinquante ouvriers d'art, ses collaborateurs ou ses élèves.

La fabrication du biscuit, cette matière présentée toute nue, sans couverte et sans couleurs capables de dissimuler les défauts de la sculpture, exigeait des ouvriers plus d'efforts artistiques, et de leur chef plus de soin. « Il faudrait, avait dit d'Hulst, l'homme de goût qui veillait depuis 1748 sur la Manufacture, plus de perfection dans les ouvrages de sculpture, et cette perfection ne pourra être obtenue qu'en mettant un chef qui fasse travailler les ouvriers et donne à leur ouvrage le coup de maître. » A l'équipe

ancienne venue de Vincennes, allait s'ajouter à Sèvres, à partir de 1756, une équipe de jeunes sculpteurs.

Leur vie, consacrée tout entière au biscuit, perdue dans la vie collective de la maison, y a bien laissé des souvenirs, mais leurs noms et leur talent demeurèrent ignorés au dehors : c'étaient Duru, Le Riche, passé de Belgique en France et des ouvrages en bois à la porcelaine, Liance, Huet, Leclerc, Tristan, Perrotin. Sous la direction de Falconet, les ateliers du biscuit, renforcés par ces recrues la plupart jeunes et susceptibles d'éducation, devinrent mieux encore que des ateliers, une école.

Ainsi se trouvèrent réunis, aux environs de 1757, les éléments d'une œuvre durable, d'une grande industrie d'art, créée de toutes pièces par le génie français, rattachée par ses protecteurs et ses chefs à la Cour et à l'Académie, élevée au rang des Gobelins et de Beauvais, et cependant docile aux exigences de sa mission. La collaboration d'un maître à qui l'Académie n'a point fait oublier les origines et les conditions de son talent réglé sur les goûts du public, avec des ouvriers prêts à devenir à son école de véritables artistes, a produit à Sèvres, pendant dix années, les figurines et les groupes de biscuit qui sont peut-être ce qu'il y a eu de mieux en ce genre, bibelots encore par leurs proportions et leur sujet, objets d'art par leur perfection et leur grâce.

Cette époque est celle où, par la volonté de la souveraine qui a installé Sèvres, qui préside aux arts et surtout aux arts industriels, Boucher, son familier, son dessinateur intime, gouverne le monde des peintres et des sculpteurs et les fabriques royales, comme autrefois Le Brun. C'est même l'apogée du gouvernement dont David, équitable, devait dire plus tard, « N'est pas Boucher qui veut ». Les modèles d'enfants Boucher, dont la Manufacture a conservé quelques types sculptés par Blondeau ou Fernex, ont fait auprès des contemporains la fortune du biscuit.

Falconet n'éprouve aucune gène à continuer. Il a déjà sculpté pour Crécy sur des dessins de Boucher. « C'est que Boucher était Boucher, dira-t-il plus tard, et qu'il y avait des ordres supérieurs. » Et le voilà qui, pour ses débuts dans sa fonction nouvelle, met sur pied en 1757,

une série de figurines gracieuses ou plaisantes, en général plus mignonnes que celles de ses prédécesseurs, moins conventionnelles aussi, plus librement interprétées. Sur cette œuvre, encore inspirée d'autrui, le sculpteur a cette fois mis sa marque en maître, et, bien différent des artistes qui, avant lui, traités en copistes, ont perdu la paternité de leurs statuettes. La série nouvelle, quoique dictée par Boucher, fut désormais celle des *enfants Falconet*.

Un recueil précieux de planches gravées, conservé à l'*Arsenal,* nous livre le secret de cette collaboration entre le peintre ordonnateur des dessins de Sèvres et le sculpteur chef des ateliers, véritable créateur des modèles en biscuit. Ce recueil, publié chez Joullain, établi par Falconet fils, dont ce fut, à dix-sept ans, le premier essai de gravure, est un livre de *Figures d'après les porcelaines de France inventées en 1757 par M. Boucher*. Les douze figures qu'il contient reproduisent les enfants Falconet, dont la liste à la Manufacture est bien établie : certains modèles en terre cuite y ont été gardés jusqu'à nos jours. L'ensemble forme une galerie de silhouettes paysannes et de types populaires, tels que la société du temps se plaisait à les voir au théâtre, son plaisir favori.

Tout d'abord un paysan de Molière, dont Boucher, comme on sait, illustra l'œuvre, le *Petit Sganarelle* du *Médecin malgré lui :* l'ivrogne tient sa bouteille en l'air et lui va chanter sa chanson d'amour ; à côté, une petite paysanne, tête nue, appuyée sur un panier de raisins, joue avec un jeune chien, qui, grimpé sur un tronc d'arbre, a tendrement posé ses pattes sur le bras de sa maîtresse et tend vers elle son museau : deux croquis également heureux d'esprit ou de sentiment. Le *Petit Faucheur* et sa compagne, la *Faneuse aux champs,* valent d'être comparés au moissonneur, à la moissonneuse de Blondeau : ce ne sont plus des seigneurs costumés, mais de vrais paysans, avec leurs grands chapeaux de paille posés sur les fanchons, en culotte ou cotillon courts, pieds nus, auxquels un maître, en leur laissant la grâce, a donné le naturel et la vie.

On retrouve le même souci de vérité, de réalité dans deux petits forains qui complètent cette série villageoise, le *Pâtissier* rustiquement coiffé,

chaussé de gros souliers, qui, de sa corbeille remplie, tire et tend une galette ; le *Marchand de colifichets,* avec sa blouse d'homme du peuple sanglée d'une grosse ceinture et son bâton noueux en forme de crosse, un éventaire attaché au cou, où il prend sa légère marchandise. La *Petite Fermière,* assise d'un air mélancolique au milieu des prés, n'avait peut-être que les œufs de son tablier, ou le lait de la jarre posée à ses pieds pour objet d'échange. Sa voisine, plus élégante avec sa guimpe finement lacée, qui laisse voir une jolie gorge et de jeunes épaules où retombent les boucles d'une coiffure plus savante, fut sans doute moins embarrassée pour donner la piécette au marchand de ce précieux colifichet que son chien voudrait bien vite happer.

Le mérite de cette série, c'est, dans le décor conventionnel prescrit par Boucher et conforme au goût du temps, la vérité des attitudes, du costume des petits acteurs. Des paysans, les seigneurs se distinguent par leur allure et leur coquetterie : celui qu'on appelle le *Vigneron* mollement appuyé sur son panier de raisins, sa bouteille à la main, gracieux de visage, coiffé d'un chapeau posé avec recherche sur ses boucles d'adolescent, ou le *Porteur de couronnes,* plus élégant encore, paré de nœuds et de rubans, qui se penche pour couronner sa bergère et lui présenter les fleurs de son chapeau, corbeille improvisée. Il n'y a pas à douter non plus de la qualité des vis-à-vis, la *Petite Vendangeuse,* dont la figure mignonne sous la fanchon et la corbeille élégante remplie de raisins trahissent l'origine, surtout la *Tresseuse de guirlandes,* aux boucles gracieuses, à la taille bien prise dans une guimpe dont les manches laissent voir de jolis bras occupés à l'ouvrage qui leur convient.

Ces douze figurines, témoins authentiques de l'entente établie à Sèvres entre Boucher et Falconet, ont, en dehors de leur mérite propre, celui de montrer l'intérêt que deux maîtres pouvaient prendre alors au bibelot industriel, à ces riens en biscuit. Serviteurs à la fois de leur art et de leur époque, ils ne dédaignaient ni le menu, ni le fragile, pourvu que leurs contemporains trouvassent à se reconnaître et à se plaire en ces silhouettes de porcelaine. De Boucher, on le savait. Mais sans les modèles

de Sèvres, qui l'aurait cru de Falconet, dont l'imagination a conçu plus tard la colossale statue équestre de Pierre le Grand? Et pourtant ce n'est pas douze enfants qu'il a laissés en croquis à la Manufacture alors, c'est le double, tous plus spirituels et plus vrais.

Je ne connais guère d'œuvres plus délicates, avec les gravures consacrées par Saint-Aubin aux « petits polissons de Paris », que ce gamin assis après sa partie de sabot, la veste et le col de la chemise ouverts, tendant la main de l'air le plus gentiment effronté; que la petite paysanne à la tête délicatement penchée sur le nid, où elle caresse l'oiselet d'un regard tendre et anxieux. Il faut citer, dans le même esprit, les *Joueuses de guitare et de castagnettes,* la *Montreuse de cornes,* dont le modèle mutilé est encore à Sèvres; les pendants, *Pierrot dansant,* le *Tambour de basque;* le *Veilleur* et le *Montreur de marmottes,* qui fait penser à la gravure dictée par Boucher à Madame de Pompadour; toute la galerie des métiers de fortune, des vagabonds pittoresques, savoyards et pauvres hères, qui ont la charge de faire rire et d'amuser les gens d'alors; le *Paysan à la hotte* et sa compagne assise pour écouter, son panier posé devant elle.

Inspiré par Boucher, Falconet, en face de ce pauvre monde vu dans la réalité, placera encore la jeune fille élégante, debout, tenant comme une princesse sa guirlande de fleurs, son admirateur, costumé en *fleuriste,* en jardinier appuyé sur sa bêche, dont le dessin est à Sèvres, ou déguisé en berger pour séduire sa belle et essayant un air de flûte. C'est un contraste perpétuel et voulu par ces artistes interprètes de leur temps : un mélange de la pastorale jouée par l'homme du monde, qui durera, sous différentes formes, pendant tout le siècle, et de la vie réelle du peuple, qui ne se laisse plus ignorer.

Voici encore et ensemble, le *Seigneur,* pimpant et alerte, et les deux bons villageois, *Mathurin et Pierre Leroux,* acteurs d'un opéra-comique de Sedaine, *Rose et Colas,* qui eut la vogue en 1764 ; puis, avec la *Mangeuse de pommes,* le *Coureur et le Misérable,* figurants attitrés de ces scènes rustiques, qui firent la fortune de Favart et de Sedaine. Ce qu'aux modes du jour, un artiste comme Falconet savait ajouter, c'était l'obser-

vation, qui fait l'œuvre durable. A ces bibelots de biscuit, que son ciseau traitait, comme des sujets plus hauts, en objets d'art, il imposait la loi de son goût, de son talent épris de vérité et d'élégance.

Lorsque, à cette époque de début, Falconet exécutait des groupes, au lieu de figurines, il s'inspirait encore de Boucher, mais en donnant à ses biscuits une intensité de vie qui fait presque oublier le thème passager, le propos conventionnel dictés par la mode du temps. Deux de ces groupes, à qui le public fit le meilleur accueil et pour longtemps, réclamés dès 1758 par Madame de Pompadour et conservés par elle dans ses collections de l'hôtel d'Évreux, *la Curiosité* ou *la Lanterne magique, la Loterie* ou *le Tourniquet,* étaient deux vignettes détachées, pour ainsi dire, du tableau de Boucher, que gravait Cochin le fils, deux scènes de la *Foire de Campagne.*

Au village, les amusements sont simples, et c'est sans doute par leur simplicité qu'ils attiraient par contraste l'attention d'un roi et d'une cour habitués à des plaisirs plus raffinés et plus coûteux. Une lanterne magique, une petite boîte métallique, avec la cheminée nécessaire au foyer de lumière et son répertoire d'images plaisantes, placée sur un escabeau, suffisait, depuis le XVIe siècle, à la curiosité des gens du peuple que le sculpteur a montrés en miniature : paysans ou enfants, c'est tout un. L'appareil est la propriété du jeune Savoyard, qui le transporte de foire en foire aussi fièrement que s'il exhibait aux Parisiens de la foire Saint-Germain une de ces *Optiques* perfectionnées, recherchées de nos pères. Falconet a présenté avec esprit l'opérateur, prêt à tourner la manivelle, le pied campé sur l'escabeau, l'œil malin, qui ânonne le boniment, le geste autoritaire qui commande l'attention, la paysanne curieusement agenouillée devant la machine, qui en veut pour son argent et ne donnerait point sa place à son voisin très pressé de la prendre à son tour.

S'il est si pressé, le petit bonhomme, qu'il aille se joindre à l'autre groupe modelé par l'artiste. Le marchand de coco légendaire a presque disparu de nos foires de village. Le marchand de plaisir les visite toujours : quand il aura disparu, le Savoyard ou l'Italien, qui, sur sa boîte

ronde de gâteaux, fait tourner l'aiguille de cuivre, promesse de félicités abondantes, on le retrouvera, lui et son tourniquet, entourés de clients attentifs aux chances du jeu, sur le groupe de Falconet.

Par un troisième croquis, dont la source est la même, le sculpteur a complété le spectacle. Le modèle qui portait, à Sèvres, le titre du *Chien qui danse,* exécuté en 1758, a disparu. Heureusement, le dessin de Boucher qui l'inspira fut gravé par le fils Falconet avec la mention, sur l'estampe de Joullain, « de la *Manufacture de Sèvres* ». Un Savoyard de la confrérie, aussi vieille que le monde, des montreurs d'animaux féroces et savants, a réuni, sur la place du village, un cercle de curieux ravis de voir une chienne déguisée en marquise esquisser un pas de menuet. La scène est, autant que les spectateurs, primitive et simple. Ce qui en fait le prix, c'est justement cette étude, aussi sincère que celle des maîtres hollandais, de coins de vie populaires.

Elle eût fort déplu à Louis XIV, plus encore que les magots des Pays-Bas, objets de son dédain, cette représentation des types et des joies de la campagne, concertée, exécutée par des académiciens, dans une manufacture royale, sous l'œil satisfait de son petit-fils. N'était-ce pas cependant, puisque le roi de France, ses officiers et sa cour avaient monté ensemble cette concurrence aux magots de Chine ou de Saxe, une nécessité de suivre ainsi la mode ? La curiosité, qui avait fait la vogue de la porcelaine, avait, en matière de goût, ses lois supérieures aux volontés et aux traditions royales.

Un collectionneur du temps, le comte de Fontenay, l'un des meilleurs connaisseurs en porcelaine, en a rédigé le code en quelques lignes : « Des objets délicats, légers et surtout peu communs. » Autant qu'aux pagodes venues d'Orient avec leur caractère neuf, forcé, étrange, les amateurs se plurent aux figurines en biscuit français, silhouettes amusantes d'un peuple que, depuis bien longtemps, ils ne connaissaient plus, qu'ils découvraient presque. Fêtes chinoises ou fêtes de village, dessinées par Boucher et ses confrères, ont au même degré séduit, par l'imprévu, une société avide et curieuse. Tout ce qui venait de loin, et la campagne de France était alors presque aussi lointaine pour bien des gens que les pays d'Extrême-Orient, paraissait meilleur. Les pagodes étaient les images de la sagesse et de la

vertu : de même, Savoyards, Piémontais, misérables enfants des vallées alpestres qui promenaient dans le pays de France un peu de joie en faisant danser leurs marmottes et leurs chiens, Fanchon la vielleuse, ou le colporteur de lanterne magique, semblaient des modèles d'honnêteté rustique.

A la veille de l'apparition de Rousseau, venu lui-même de Savoie en vagabond, parmi cette société prête à l'accueillir, les biscuits de Falconet marquent une date. Les manufactures d'Europe délaisseront, pour les reproduire à leur tour en porcelaine, la copie des figures de Chine ou du Japon.

C'est le cas d'un groupe d'enfants qui rappelle un dessin gravé par Daullé ou par Madame de Pompadour sous la dictée de Boucher : les *Buveurs de lait*, exécuté d'abord à Sèvres, puis à Meissen. Le petit Savoyard a posé à terre sa boîte où l'on aperçoit le museau pointu de la marmotte ; il s'apprête, d'un air naïvement heureux, au régal inespéré d'une écuelle de lait qu'un bambin maladroit fait chavirer, en sollicitant trop vivement sa part. Le tableau est exquis de grâce et de mouvement. Il avait pour pendant le groupe d'une petite chiffonnière, de même âge et de même taille, présentée au moment où elle défend, contre un autre bambin plus pressant encore dans son attaque, la friandise qu'elle se promettait, quelques macarons, maigre objet pour une dispute si vive entre les *Deux Friands*.

A cette série familière, Falconet devait ajouter plus tard, en 1767, d'autres variations du même motif, inspirées à son ciseau docile par la mode et par les besoins de la Manufacture de porcelaine de France.

Il ne pouvait cependant, même en cette fabrique qui a eu la bonne fortune et lui a rendu le service de recueillir presque toute son œuvre, limiter cette œuvre aux proportions et aux formes prescrites par la coutume ou la clientèle de la maison. Apprenti, il avait sculpté des têtes de poupées chez un praticien, et appris son art auprès de Lemoyne. Artiste, il interprétait Boucher, mais il était Falconet, et bientôt il le fit voir.

A peine entré à Sèvres, il décidait, en 1759, d'employer le biscuit à un art « plus noble, d'un goût plus général et moins sujet aux révolutions de la mode », selon le témoignage de Bachelier, heureux de cette consécration donnée à la matière de son invention. Deux pièces, où l'on sent encore

le style et l'inspiration de Boucher, le peintre des grâces déshabillées, des attitudes de la femme nymphe du plaisir ont manifesté, mais comme des souvenirs plus que comme des modèles, cet effort d'émancipation qui rendit pleinement l'artiste à lui-même : *La Pêche et la Chasse.*

Ce furent deux allégories du genre de celles que Lambert-Sigisbert Adam avait exécutées vingt ans plus tôt, au château de la Muette, simples prétextes pour le sculpteur à modeler des corps de nymphes ou de femmes, deux compositions originales pourtant, harmonieuses et telles que l'art français du XVIII[e] siècle en a peu produit de supérieures ou même d'égales. Sèvres, par elles, devint une collection d'art, et le biscuit, selon le vœu de Bachelier, le rival du marbre.

La grâce, « plus belle que la beauté », fait à coup sûr le principal mérite de ces groupes. Physionomies charmantes, gestes et formes qu'on dirait modelés par une caresse, plis des étoffes aux lignes ondulantes, chevelures tressées et relevées sur la nuque ou retombant en flots de boucles sinueuses, sourires et gorges de jeunes filles qui ne sont plus et sont encore des enfants, au milieu d'un cortège d'enfants turbulents et mignons, tout est grâce en ces allégories. L'artiste qui les conçut et les cisela se rappelait les leçons de Lemoyne : dans sa manière, inspirée du maître, on devait retrouver la trace du genre que Grimm avait, en 1750, décrit ainsi : « Les œuvres du sieur Lemoyne sont d'un sculpteur de premier ordre, d'un très joli sculpteur, qui compose finement, élégamment et spirituellement ; son dessin et son exécution sont dans le même goût. Ses femmes sont plus jolies que belles ; il est en sculpture ce que Boucher est en peinture. »

Si l'on juge cependant sur ces groupes, plus susceptibles, par leur destination même, d'une recherche excessive de l'effet gracieux ou joli, Falconet n'acceptait pas l'héritage de son maître sans inventaire. Il avait pris ce qui faisait le charme et le style de Lemoyne, se réservant une manière propre qu'il définissait ainsi à ses confrères de l'Académie l'année suivante : « L'étude la plus profonde des sculptures antiques pour revenir à l'imitation de la nature, la connaissance la plus parfaite des muscles, la précision du trait, qui ne dispense pas d'ailleurs d'un talent supérieur encore : le sentiment. »

C'était avec conscience et par conscience que Falconet a donné à ses nymphes de la pêche et de la chasse, outre la grâce, je ne sais quoi d'antique ; aux enfants de leur suite, un modelé digne des bambins de François Flamand, qu'il admirait comme Bouchardon. Cette inspiration de l'antique, ce souci de l'anatomie, cette correction des lignes ne devaient dégénérer que plus tard, par système et par un excès contraire, en cette raideur qui paraîtra une condition de la beauté et qui n'en sera que la contrefaçon.

A ce degré, ce n'est qu'un retour au naturel, qui n'exclut pas, mais plutôt comporte le mouvement, l'esprit, la vie. La nymphe pêcheresse qui relève le filet, aidée de l'enfant accouru de tout son effort à la rescousse ; la chasseresse, qui revient, animée par la poursuite du butin rapporté en triomphe, auprès de ses compagnes à qui le repos permet la grâce des attitudes abandonnées, c'est la vie même, tout entière, en ses contrastes. Elle anime et précise le contour sinueux, ferme et mobile de ces corps féminins, dont on ne dirait pas, comme les Goncourt appréciant ceux de Boucher, qu'ils sont « bovins et mignards, et déshabillés plutôt que nus ».

La sculpture française du XVIII[e] siècle, qui glissera aux nudités froides de l'École académique, a trouvé dans les modèles de Falconet à Sèvres, une sorte d'équilibre qui leur donne un prix particulier.

Quelques années plus tard, l'artiste ajouta un troisième groupe, destiné à servir de centre à ces groupes de nymphes. Il fit les honneurs de cette allégorie centrale, suivant la mode de Boucher, aux amours d'un dieu, et, reprenant le sujet qui avait si souvent inspiré l'art ancien, il métamorphosa Jupiter en cygne amoureux et pressant auprès d'une Léda dont la beauté sans voile s'abandonnait mollement. Ce lui fut surtout un prétexte à modeler encore, pour le plaisir des lignes harmonieuses et pures, deux corps de nymphes accouplés dans des poses charmantes, appuyés l'un à l'autre dans l'abandon d'un sentiment commun, deux études de nu achevées, et plus près de l'antique qu'aucune œuvre contemporaine.

Ces compositions en biscuit forment le cadre des statues de Falconet, plus célèbres et moins rares, qui ont survécu après avoir établi sa réputation. Elles expliquent l'œuvre en marbre de l'artiste, et la complètent.

FALCONET. — LA BAIGNEUSE OU « LA NYMPHE QUI DESCEND AU BAIN »

Pâte tendre (1758)

(Musée de Sèvres)





La *Baigneuse* du Louvre, plus exactement la *Nymphe qui descend au bain,* exposée au Salon de 1757 et commandée par un amateur, Thiroux d'Espersenne, est la sœur de ces nymphes de la pêche, de la chasse et de la Léda. Elle s'est levée de ces groupes, auxquels elle semblait tout à l'heure enlacée, pour s'approcher du bain, sans qu'on puisse dire si son regard s'abaisse vers la source ou sur les lignes gracieuses de sa jambe et de son pied hésitant à tâter la fraîcheur de l'eau. Son jeune corps qui se penche, son bras qui retient les derniers voiles tombant de la poitrine découverte, la hanche pliée et relevée pour porter le buste en avant, dessinent une courbe séduisante et précise qui est à la fois vie et beauté.

Reproduite en biscuit de Sèvres dès 1759, et popularisée comme eût pu l'être un pur dessin par la gravure, la *Baigneuse* n'a rien perdu à se trouver réduite aux dimensions des groupes dont on la croirait détachée.

Le même sort attendait, la même année, l'*Amour* de Falconet, exécuté en 1757, sur l'ordre de Madame de Pompadour, pour l'hôtel d'Évreux à Paris. On le connaît moins par l'original en marbre venu au Louvre des collections royales, héritières de la marquise, que par la réduction en pâte tendre, de tous les biscuits de Sèvres l'un des plus répandus, aujourd'hui encore l'un des plus demandés, avec sa légende sur le socle : « *Qui que tu sois, voici ton maître.* » J'ajoute qu'on le comprend moins aussi.

L'allégorie qu'il exprime, puisant au carquois de Cupidon la flèche redoutable, et, de son autre main, le pouce appuyé sur les lèvres, prédisant la blessure prochaine aux imprudents trop prompts à cueillir la rose qui s'offre, la menace un peu mièvre qui séduisait le public d'alors sensible à ces sous-entendus de galanterie mythologique, ne font pas le vrai mérite de l'œuvre. Ce sont des motifs, rien de plus. Pour apprécier l'exécution, supérieure au motif, il vaut mieux comparer, dans ses modelés délicats et ses gestes harmonieux, ce corps d'enfant à ceux que Falconet disposait aux pieds des nymphes de la *Pêche.* Oublier la concession de l'artiste à son siècle trop occupé de diviniser l'Amour, ange ou démon avec ses ailes, et garder la vision seulement de la grâce souveraine de l'enfance, voilà ce qu'on peut le mieux obtenir en rapprochant ces biscuits.

L'art du sculpteur, dont il ne restait en marbre que des éléments épars, apparaît à Sèvres ainsi dans son ensemble. A la *Baigneuse* du Louvre, il avait donné une réplique qui n'exista jamais qu'en biscuit, et, avec le temps, demeura au rang des modèles anonymes de la maison : la *Baigneuse à l'éponge*.

Exécutée en 1762, sous le nom de baigneuse nouvelle ou de *Nymphe sortant du bain,* comme pendant à celle qui se préparait à y entrer, cette statuette doit être restituée à Falconet. Le geste harmonieux du bras et de la main, relevés au-dessus de la tête pour soutenir et tordre la chevelure abondante et humide que l'autre main éponge ; la noble allure, les lignes souples de ce beau corps dépouillé de ses voiles et comme satisfait de sa beauté retrempée par la caresse et la fraîcheur de l'eau, sont d'un maître assurément. En véritable artiste, et comme l'attestent d'autres figures de baigneuses conservées par des collections de province, Falconet affirmait l'originalité et la maîtrise classique de son talent dans cette étude incessante des formes de la femme.

Nulle part mieux qu'à Sèvres encore, cette inspiration constante de son œuvre ne se révéla que dans la figure de petite fille, de *Psyché* destinée, en 1761, à servir de pendant à l'*Amour*. L'esquisse en plâtre exposée au Salon de cette année ne paraît pas avoir été traduite en marbre ; elle ne nous a été conservée que par le biscuit de Sèvres, associée, et avec une moindre fortune, à la figurine de l'Amour menaçant.

La suite de l'histoire, comme l'histoire elle-même, n'importe guère. Menacée, et combien peu ! par Cupidon, la nymphe se défend, assez faiblement aussi, en dérobant l'arc au jeune dieu à qui la flèche meurtrière ne pourra plus servir. Psyché, si l'on veut, petite fille plutôt à la mine mutine et douce, au chignon naïvement noué derrière la tête qui défie et sourit : c'est une des plus gracieuses images de femme-enfant qui se puisse voir. Le mérite de l'œuvre vient justement de la limite, imprécise à dessein, entre le premier âge qui s'achève et les promesses de l'adolescence, de cette énigme de la vie que l'artiste pénètre et recrée presque. Il semble qu'au terme de ces trois années d'efforts décisifs, Falconet ait voulu résumer dans cette figure de jeune fille l'esprit et la manière de ses groupes d'en-

fants et de nymphes, faire la synthèse de son œuvre inspirée, non plus de la mode et de Boucher seulement, mais de la nature observée aux sources mêmes de la vérité et de la vie.

Lorsque le sculpteur consacrait cet effort à la Manufacture de porcelaine de France, elle achevait à cette même date sa destinée, en devenant désormais une fabrique royale. C'était l'époque des grands désastres de la guerre de Sept Ans, des flottes et des armées ruinées, du Canada perdu, du Trésor royal épuisé par une lutte malheureuse sur terre et sur mer.

Et cependant, alors que le premier ministre, M. de Bernis, avouait la disette irrémédiable d'argent, Louis XV en trouva pour prendre à son compte la fabrique de Sèvres, aussi endettée que son royaume, malgré le succès de ses porcelaines favorisées par la ruine de la Saxe. Il remboursa, le 17 février 1760, les actionnaires, et, tout en gardant le vieil administrateur Boileau, à qui ils avaient depuis quinze ans confié la fortune de la maison, il remit la direction de l'établissement au collaborateur de Machault, M. de Courteille, intendant des Finances.

Devenu ainsi entrepreneur et marchand, Louis XV inscrivit à son budget cent mille livres par an de fonds de roulement pour l'entreprise dont il devait, comme le roi de Pologne, recueillir les profits et l'honneur.

Ce n'était plus seulement une libéralité à l'art de la porcelaine, mais, aux heures difficiles où parut l'arrêt du Conseil royal, une marque éclatante de la confiance et de l'estime que le souverain et ses officiers gardaient aux artistes de Sèvres et à leurs œuvres. Pour célébrer ce régime par un hommage au nouveau maître, égal à sa confiance et à son bienfait, Falconet voulut présenter à Louis XV son image, son buste en cette pâte qu'il avait achevé d'élever, selon le vœu de Bachelier, à la dignité de l'art.

L'honneur, jusque-là, avait été réservé au bronze, au marbre. Devenue la pâte du Roi, la porcelaine de France, le biscuit pouvait s'inscrire au rang des matières consacrées par l'usage à l'effigie humaine, à l'effigie des rois surtout. De tous les bustes en biscuit, devenus par la suite les articles les plus courants de la Manufacture, celui de Louis XV, exécuté en 1759, a été le premier. C'est une date dans l'histoire de la maison et du biscuit.

Pour cette œuvre exceptionnelle, Falconet ne s'en est pas rapporté à lui-même. Si ce ne fut pas défiance de son génie, capable cependant d'un buste aussi vivant que l'image du médecin Falconet conservée au musée d'Angers, ce fut à coup sûr par égard pour le sculpteur, à qui il devait tout de sa vie d'artiste, et beaucoup de son art même, J.-B. Lemoyne.

Depuis dix ans, chacun s'accordait en France à célébrer la statue équestre de Louis XV, que le maître avait exécutée pour Bordeaux : la statue, plus vantée encore, que Bouchardon et Pigalle avaient dressée sur la place Louis XV à Paris n'avait point fait oublier Lemoyne, ni son œuvre. « Son ciseau, qui donnait au marbre, dit Grimm, la vie, l'esprit et la grâce avec beaucoup de feu et d'imagination, paraissait aux contemporains garantir l'immortalité. » Fontenelle, Voltaire, Crébillon, tous les écrivains en vogue avaient posé devant Lemoyne.

Il avait fait, à la demande des ministres, surtout en 1745, en 1750, en 1757, des bustes du Roi, grandeur nature ou demi-nature, qui furent regardés comme des chefs-d'œuvre. L'un des plus célèbres fut celui que le Roi donna, en 1750, à Madame de Pompadour pour Crécy. Une réduction en marbre, le Roi en costume de guerre, a été conservée au Louvre. Par ses proportions, par son caractère même, l'image de Louis XV qu'avait sculptée Lemoyne convenait à merveille au biscuit.

Le buste en pâte tendre, signé F., venu peut-être des collections royales à la Bibliothèque de Versailles, auquel Falconet doit avoir mis la dernière main, est un des plus beaux morceaux sortis des ateliers de Sèvres.

Louis XV en armure, enveloppé dans les plis élégants de son manteau royal et portant sur la poitrine, en sautoir, le grand cordon de ses Ordres, la tête fièrement dressée, se présente vraiment, même avec les proportions du biscuit, en maître, en chef d'armée qui commande et gouverne. Mais il y a de la grâce aussi sur ce visage joli dès l'enfance, de la souplesse et de l'esprit sur les lèvres, dans les yeux de ce roi qui, pour son malheur, fut et se savait, au dire d'un familier, le plus bel homme de sa cour. La pâte tendre, cette matière légèrement ambrée, molle et docile au ciseau du sculpteur, s'est prêtée, mieux que le marbre, à

l'expression de cette œuvre officielle sans raideur, élégante sans mièvrerie.

Lorsque Louis XV eut ainsi adopté la porcelaine de France, lorsque, au-dessus de Falconet lui-même, le ciseau de Lemoyne l'eut consacrée ; du jour où le biscuit parut digne d'immortaliser les traits du Roi, la pâte tendre de Sèvres devint un des éléments essentiels de la sculpture française.

Tous ceux qui ont contribué à cette fortune, ministres, courtisans et artistes, continuent à la soutenir et à l'inspirer. Si un savant, le comte de Brancas-Lauraguais, s'obstina, avec un maître d'hôtel du duc d'Orléans, d'Arclais de Montamy, à la recherche d'une porcelaine nouvelle ; si, appuyé sur des grands seigneurs et des financiers comme d'Holbach et Caylus, il menaçait, en 1759, Sèvres d'une concurrence que paraissait favoriser le marquis de Marigny, Boileau recourait à la protection fidèle de la marquise de Pompadour : son intendant Colin, ami de Falconet, promit que la marquise veillerait à tout, ne laisserait pas s'établir un atelier d'art rival au profit du sculpteur Vassé, son émule. Jamais elle n'oubliera que Sèvres « lui devait son existence et ses progrès ».

Par l'effet de sa protection, l'inventeur du biscuit, Bachelier, logé au Louvre, académicien, enrichi des commandes royales, faisait agréer l'idée qui résume sa carrière et son talent, d'une école de dessin pour les ouvriers artistes. Boucher enfin, inspecteur des Gobelins dès 1755, allait recevoir de M. de Marigny, héritier en toutes manières de sa sœur, la très puissante marquise, le titre et la pension de premier peintre du Roi.

L'art du biscuit a toutes les faveurs en 1760 : il les méritait, aux yeux des contemporains, par la façon dont il demeura, sous l'inspiration variée et souple de Falconet, conforme à leurs goûts, à leurs mœurs, à leur sentiment des formes harmonieuses et légères.

Pour le XVIIIe siècle, le siècle des bibelots et des mots d'esprit, un biscuit, c'est une occasion de sourire. En 1760, Falconet sculptait, d'après Boucher, deux petits groupes dont l'idée fut prise par les deux collaborateurs aux contes de nos pères redits par La Fontaine, trésors de la verve gauloise : *le Sabot cassé* et *la Feuille à l'envers*. L'allusion gouailleuse se devine dans les deux scènes : le petit paysan, assis sur un arbre,

montre à son amie, renversée sur le dos, qui va voir, selon le vieux dicton, « la feuille à l'envers », une pêche enveloppée d'une feuille ; la petite fille dolente qui dépose sur les genoux de la grande sœur, après l'accident, son sabot cassé. Inutile d'insister sur cette histoire, très réaliste, que la société d'alors disait d'un mot et comprenait d'un sourire.

Et de nouveau aussi, en 1765, l'atelier de Sèvres offrit au public, à côté des jeux de l'amour, des jeux d'enfants, autre genre de « polissonneries » que Saint-Aubin gravait à la même date : la *Balançoire,* qu'il ne faut pas confondre avec l'Escarpolette célébrée par Fragonard, l'amusement plus simple, que les gamins s'offrent à peu de frais. Ils disposent une planche sur une souche qui bascule alternativement aux extrémités par le poids de leurs deux corps : *la bascule,* disait-on encore. L'autre jeu, que nous appelons saute-mouton, de l'enfant qui, la tête soigneusement rentrée, offre son dos au saut à grand écart de ses camarades, portait alors deux noms à choisir, expressifs : *le pet-en-l'air* ou *le coupe-tête.* C'est encore le cri joyeux des sauteurs à la victime : « Coupe ta tête, et fais le mort. »

Voici à côté, dans un autre groupe, les acteurs d'un jeu plus calme, une petite société d'enfants qui s'amusent après un chat. Plaisirs simples, on le voit, comme les amours et les peines d'amour des petites paysannes, et pour les traduire, un art sans prétention, des riens, en somme, par le sujet et par la facture, qui pourtant ne déparent ni l'œuvre de Boucher ni celle de Falconet, et les fait comprendre tout entiers, l'esprit ouvert, le crayon docile aux goûts de leur temps.

Il se faisait alors, dans les plaisirs de la société, dans les danses françaises, une révolution dont l'histoire devrait être écrite si l'on pensait au mot des Goncourt : « Ce siècle dansant, avec les révolutions de sa danse, suit celle des mœurs. » L'un des principaux acteurs de ces changements, un prince de l'opéra que les princes et même Voltaire, le roi de la littérature, ont honoré de leur estime, Noverre, disait, aux environs de 1760 : « La danse et les ballets sont la folie du jour. Ils sont suivis avec une espèce de fureur. La Comédie-Française a été obligée, pour satisfaire au goût du public, d'étayer les chefs-d'œuvre des plus illustres poètes par des

divertissements et des danses. » Grimm s'indignait de cette invasion, sur la scène de Molière, « des entrechats et des bambochades ».

Les danseurs, fiers des conquêtes de leur art et de l'immortalité acquise à leur nom, quand ils s'appelaient Vestris, Noverre ou la Guimard, pensèrent que noblesse obligeait. Les ballets n'avaient été encore qu'un genre accessoire, des intermèdes inventés pour laisser aux acteurs essoufflés le repos nécessaire, réglés jusqu'au moindre détail des pas et des costumes par la tradition des menuets, des panaches et des masques.

Ils voulurent en faire, dans le genre héroïque surtout, avec plus de vérité et d'expression, des pantomimes dramatiques, ce qu'ils nommèrent la *Danse en action,* une peinture parlante et animée, une conversation muette. L'un d'eux, Noverre, souhaitait alors que « Boucher daignât dessiner les groupes et les situations intéressantes, et que, d'un burin hardi, Cochin multipliât les esquisses » : son vœu a été, à Sèvres du moins, réalisé par Falconet.

Dans le petit groupe de la *Danse héroïque,* où le guerrier galant et casqué esquisse un pas de deux avec la bergère enguirlandée, où leurs mains se joignent en pont d'amour, le public de 1765 pouvait reconnaître une danseuse dont tout Paris, depuis trois ans, remarquait et célébrait les charmes. La Guimard avait résolu de danser sans masque, pour exprimer plus librement la passion, en robe de bergère retroussée avec élégance sur un jupon d'autre couleur, parée de pompons et de guirlandes. Elle s'était affranchie pour jamais des oripeaux, du fardeau de perles et de paillettes que la mode imposait aux ballerines d'opéra. Bientôt elle allait créer la mode : les robes à la Guimard firent fureur dans les bals masqués.

Le biscuit de Sèvres a noté cette figure et cette robe. Il nous présente encore un de ces groupes d'opéra dont le modèle précieux de Falconet, en terre cuite, a seul été conservé, un *Pas de cinq,* réglé par Vestris à la manière nouvelle, silhouettes fines et vivantes comme celles que dessinait alors le célèbre ordonnateur des ballets de la Cour, Bocquet.

Dans la société elle-même, comme au théâtre, la révolution de la danse est alors complète. Elle correspond à l'abandon général des formes classiques

et froides du passé. Le menuet ne suffit plus avec ses pas savants et ses révérences compassées à la libre gaieté de ce temps.

La contredanse, origine de nos quadrilles modernes, qui met en branle, avec ses figures empruntées aux motifs populaires de l'étranger, toute la compagnie des danseurs, sur des rythmes alertes, est « la folie ou le goût du siècle ». Elle règne, à partir de 1763, aux bals de l'Opéra, plus courus que jamais. C'est pour elle que les bals publics fréquentés par les dames du monde et les reines de la mode se multiplient. L'Italien Torre élève à la Danse un temple au Vaux-Hall du boulevard Saint-Martin, et deux ans plus tard, Monnet et Corby, un Panthéon dans le fameux Colisée des Champs-Élysées. Un maître de ballet, Dehesse, comédien italien, fournisseur inlassable de pastorales ou pantomimes pour les spectacles de Madame de Pompadour, rivalise avec tous les maîtres de danse, Carel, Guillaume Dubois, le sieur de la Cuisse, pour varier à l'infini les thèmes et les rythmes.

Et vers 1764, il invente et met à la mode la figure qui, pendant vingt ans, dans ce royaume nouveau, va tenir le premier rang, *l'allemande*. L'invention, un moment, fit scandale : on reprocha à Dehesse, qu'on louait de ses pastorales à la Teniers, cet épisode de kermesse villageoise. Et quand on vit au bal de l'Opéra, en 1765, les couples se prendre par la taille ou l'épaule, se balancer en poses amoureuses, former des ponts d'amour et s'enlacer ; quand la ballerine à la mode, Mademoiselle de Luzy, osa risquer sur la scène du Théâtre-Français cette nouveauté provocante, les défenseurs de la tradition et des mœurs s'indignèrent. « Les *allemandes*, pour qui nos femmes ont pris un goût décidé, offrent et diversifient toutes les attitudes de la lubricité », disait Bachaumont.

Le biscuit, cinq ans avant que Saint-Aubin présentât aux amateurs de gravure le bal paré ou *l'allemande*, une de ses œuvres les plus délicates, défiait les foudres des moralistes : le bibelot d'art, cet « éternuement de jolie femme », avait ses franchises. Nul ne songeait à lui reprocher de suivre et même de saluer les modes en leurs audaces. On l'eût blâmé du contraire.

Deux groupes de Falconet, mignons et caressants, ont, en 1765, continué la série des contredanses en vogue, *l'allemande suisse*, telle qu'on

l'introduisit d'abord sous sa forme rustique et plus brutale ; *l'allemande française,* adaptation délicate d'un usage nouveau au goût d'une société raffinée, qui sut bien vite, en conservant la langueur aux couples amoureusement enlacés, dissimuler la provocation sous la grâce des attitudes. La galerie n'eût pas été complète sans un groupe qui rappelât les ballets italiens, les Sabotiers, les Savoyards, pantomimes légères du théâtre de Madame de Pompadour : ce fut la *danse italienne,* triomphe de Camille Véronèse aux danses de l'Opéra-Comique.

Elle est vraiment précieuse, cette galerie de la danse qui va se poursuivre à Sèvres désormais, où passent, à leurs dates, les couples en miniature, images vraies et artistiques des danseurs de la ville et de la cour, reliques d'un passé de plaisirs élégants qu'un récit ne remplacerait point.

Et l'on vient à se demander, en face de cette moisson abondante d'œuvres si variées semées par le génie de Falconet aux ateliers de Sèvres, ce qu'il faut préférer de ces petites figurines, témoins des mœurs disparues de nos pères, ou des créations plus hautes que l'artiste a confiées au biscuit.

Il faut du moins restituer à ces groupes leur vraie portée, avec le sens des choses éphémères qu'ils ont représentées, goûts, modes, costumes et plaisirs d'un siècle effacé. Ces biscuits, après avoir, dans leur variété, fixé la vie d'une société, ont été victimes à la fois de leur fragilité et de la fuite des années. Ils ont passé comme les moments et les scènes qui les expliquaient. La Manufacture où ils prirent naissance, devenue une maison d'État, a pu heureusement garder tantôt les modèles, tantôt les moules, et la liste presque complète de cette collection, vieille de bientôt deux siècles. Il ne reste plus, pour leur rendre la vie, qu'à les restituer au milieu spirituel et vivant sur lequel Falconet les modela.

Le théâtre demeurait, après 1760, après la retraite de Madame de Pompadour, le plaisir préféré qu'elle avait mis à la mode, et aussi le thème favori des sculpteurs de biscuit, ses protégés. On peut, par le bibelot de Sèvres, connaître les pièces et les acteurs qui avaient alors la vogue.

Ce n'étaient plus l'opéra, dont la gloire, selon Grimm, « était aux abois », ni la tragédie, que les efforts de Voltaire ou le génie de la Clairon

défendaient mal contre l'ennui du public, ni même la comédie de mœurs, qui, n'ayant plus Marivaux, n'avait point encore Beaumarchais.

Au moment où la sculpture en porcelaine reçoit les honneurs d'une manufacture royale, l'opéra-comique, ce parvenu des théâtre de la Foire, s'installait avec la comédie italienne, cette proscrite admise par droit de cité à l'Hôtel de Bourgogne, sous la surveillance des premiers gentilshommes de la chambre du Roi. Les saynètes sentimentales, les parodies et les vaudevilles de Favart, de Vadé, de Poinsinet ; les livrets agréables de Sedaine accaparent alors le public qui se plaît à la musique légère et fredonne les ariettes de Duni, de Philidor, de Monsigny. Avec la meilleure troupe du royaume, des acteurs comme Audinot, Laruette, Caillot, Clerval, des actrices comme Madame Favart, Camille Véronèse, Nessel et la Deschamps, la farce et le vaudeville, le couplet, s'élevant au rang de l'opéra-comique, triomphaient des genres classiques, trop classiques.

Chaque année, à partir de 1762, Falconet va noter à Sèvres les étapes de ce triomphe, ne refusant jamais l'esquisse spirituelle que Boucher, fidèle à la fortune du biscuit, lui propose. C'est d'abord une parodie qui fournit au premier peintre du Roi l'idée de deux scènes traitées dans sa manière élégante, le *Maître d'école* et la *Maîtresse d'école,* personnages fort peu redoutables, malgré les verges qu'ils brandissent, sans conviction : Falconet y a trouvé encore un prétexte à ces groupes d'enfants où il excellait.

On peut choisir à son gré dans cette galerie d'écoliers, entre le poupon impudent qui s'amuse avec l'instrument du supplice, le marmot qui pleurniche à la vue de la verge, et la petite élève si gentiment attentive à sa leçon, par crainte du châtiment qui va frapper sa compagne : école d'opéra-comique sans doute, mais amusante et vraie dans le détail.

Nous voici l'année suivante, en 1763, placés par l'artiste en face d'une autre école, thème d'opéra-comique aussi, que le siècle a souvent repris : *l'Amour précepteur* ou *l'École de l'Amour*. Dans ce groupe, l'une des plus jolies inspirations de Falconet, que l'on dirait une estampe d'après Boucher, la leçon n'a plus besoin d'être appuyée de la menace : le maître a dépouillé son costume de régent. Il a des ailes. Il n'a point à châtier : il séduit.

Empressées autour de la chaire, du rocher plutôt où l'Amour s'étend négligemment pour enseigner, tel Gentil Bernard, l'art d'aimer et de plaire, les jeunes filles ne négligent ni le livre engageant, ni le miroir secourable, ni surtout les soins d'une coquetterie qui devance la leçon. La composition, gracieuse sans mièvrerie, spirituelle sans excès de recherche, semble une scène de ballet que les artistes auraient su fixer et noter dans la gamme pâle et comme vaporeuse du biscuit.

Le groupe modelé par Falconet la même année, le *Repos de chasse,* est plutôt un dialogue d'opéra-comique, un tableau de mœurs : les deux acteurs, le chasseur négligemment assis aux pieds de son amie, et la dame, en élégant costume de marquise chasseresse, rappellent les scènes peintes par Ollivier en 1767, pour le prince de Conti, à l'Isle-Adam.

Tandis que Falconet consacrait ainsi le succès de l'Opéra-Comique, les comédiens y montaient la pièce qui devait, pendant plus de vingt ans, à la gloire de Favart et de Marmontel, faire les délices des Français, le type du genre, *Annette et Lubin*. Annette, « cette rose qui ne s'ouvre que pour Lubin », vit aisément proclamer son innocence, victorieuse enfin des assauts du bailli jaloux, quand l'actrice aimée du public, Madame Favart, chanta sa cause. Qui l'eût blâmée de préférer aux amours de la ville celui du gentil paysan, musicien excellent, comédien achevé, de ce Caillot que Grimm proposait en modèle aux meilleurs acteurs de la Comédie-Française ?

De cette pastorale vertueuse, le biscuit a inscrit l'un des premiers épisodes, *le Goûter champêtre,* le festin frugal préparé par Lubin, la scène où Caillot et Madame Favart, tendrement groupés autour d'une table de verdure, se chantaient le naïf amour dont le vilain bailli osa leur faire un crime. Comme l'ariette de Madame Favart, « il était un jeune seigneur », est alors sur toutes les lèvres, le bibelot de porcelaine prend place à côté de l'Amour Falconet sur toutes les étagères.

La reprise de *la Bohémienne,* parodie empruntée par Favart, en 1755, à l'intermède italien de *la Zingara,* donna naissance, en 1765, à un groupe d'un autre genre et de moindres proportions, qui rappelait au public les

physionomies de ses comédiens préférés, la femme de l'auteur, Dehesse et Laruette, inimitables dans les rôles de Cassandre et de Père Dindon.

Le sujet : un vieux marchand, Calcante, se laisse attraper aux filets d'une rusée et jolie bohémienne. Nise, l'aventurière, pressée de se faire épouser par le barbon, lui dit « prenez mon ours », un ours apprivoisé qui n'est autre que son frère déguisé, Sbrigani. Tandis que le marché se conclut avec force gentillesses, coquetteries et déclarations, l'ours malin vole la bourse du marchand. Il faudra bien que le barbon épouse pour rattraper son argent.

Falconet, dans ce canevas assez menu, a choisi la scène essentielle, le moment où Sbrigani en ours vole la bourse de l'amoureux ridicule, justement dupé par les deux compères. « Oui, vous serez sans cesse l'objet de ma tendresse », chantait Nise au vieillard, riant sous cape du bon tour que, derrière son dos, elle voyait Sbrigani lui préparer. Une farce de la foire, qui avait plu par l'esprit et les ariettes finement détaillées des chanteurs, c'était assez pour le programme tracé au biscuit de Sèvres. Il servait à marquer le mélange de la bambochade et de l'opéra-comique.

Au groupe de l'ours, Falconet donna pour pendant une scène de Sedaine que les ariettes de Monsigny avaient mise à la mode, *On ne s'avise jamais de tout,* thème analogue de la Comédie Italienne. Encore un barbon à duper : le médecin jaloux qui fait garder sa pupille, Lise, par une vilaine duègne. Encore un déguisement pour servir les amours de Lise et de Dorval : sous les traits pitoyables d'un captif, implorant la charité et dépistant la duègne, l'amant ingénieux a pu s'approcher de la jeune fille.

Caillot, le chanteur délicat, « qui avait poussé dans ses rôles le costume fort loin », fit aux Italiens la fortune de la pièce. Le public se réjouit de le voir conter fleurette à la petite Nessel, dans le dos de la duègne sans défiance. Il fit également accueil au biscuit, qui nous a conservé ce trio galant.

Avec *la fée Urgèle,* exécutée à Sèvres sur le modèle de Falconet, en 1767, le répertoire de l'Opéra-Comique en biscuit se continue. Le sujet de *Ce qui plaît aux dames,* autre titre de cette œuvre de Favart mise en musique par Duni, avait été pris dans un conte de Voltaire, un de ces récits piquants que le patriarche de Ferney publia sous le nom d'Antoine Vadé. Le che-

valier Robert, du temps où la reine Berthe filait, eut le tort, rencontrant sur son chemin la fée Urgèle, sous les traits de Marton la paysanne, d'employer la violence pour lui prendre un baiser. On le lui fit bien voir : la reine justicière le condamna au supplice. Pour y échapper il lui fallut deviner et dire à la cour d'amour « ce qui plaît aux dames ». La fée, déguisée en vieille, avait dicté au chevalier sa réponse, mais exigeait le prix de son concours : le mariage. La pénitence, après tout, fut douce, puisqu'au dénouement, la fée indulgente offrit au chevalier sa main et son royaume.

Le biscuit de Falconet a représenté la faute, le début de l'aventure, l'acteur Clerval sous la figure de Robert, galant trop pressé auprès de la belle effarouchée qui chantait, devant son panier de fleurs renversé : « Les œillets étaient à ma mère, le baiser était à Lubin. » L'aimable fée, que le public ne se lassait pas de voir et d'entendre, portait bonheur aux artistes de Sèvres comme aux faiseurs d'ariettes.

Le groupe qui servait de réplique avait paru l'année précédente sous les auspices d'une autre bienfaitrice de l'Opéra-Comique. La riche Madame de Mauconseil, dont la fille, à dix ans, jouait la comédie en compagnie de la petite Favart et de la jeune Baletti, se dépensait en fêtes galantes pour le vieux roi de Pologne, Stanislas, qui honorait de ses visites la charmante villa de Bagatelle, au bois de Boulogne. La dernière fois qu'elle reçut le souverain de Lorraine, elle monta pour lui faire honneur, quoiqu'il fût sourd, une pastorale, une première de Favart, dont le titre à lui seul faisait presque le sujet : *la Fête du Château*. Toute la Cour en parla. Les meilleures danseuses des Italiens formaient le ballet des bergers et des bergères.

Mademoiselle de Mauconseil, avec la grâce de ses quinze ans et son talent d'actrice éprouvé, triomphait dans la scène de la *Fidélité*, que Falconet redit en biscuit à ses admirateurs. Et chacun d'applaudir au duo, où la tendre bergère et le berger fidèle agenouillé près de son amie échangeaient de mutuels serments.

Ces pastorales, en ariettes et en biscuit, avaient la vogue, décidément. « Ces héros de la nature, plus fêtés que les conquérants de la terre », disait un contemporain, ne semblaient plus connaître de rivaux. La Comé-

die-Française, à force d'entendre vanter par les critiques la supériorité de Caillot sur Préville, et des thèmes italiens sur son répertoire, n'hésite plus. Elle chantera, elle dansera, puisqu'il le faut. En 1761, elle reprend, avec *l'Oracle* de Sainte-Foix, « un tableau charmant des grâces de la nature », la jolie scène « du nœud de cravate » jouée en 1748, devant le Roi, par Madame de Pompadour et le duc de Nivernais.

Pour sauver le bel Alcindor, fils de la Fée Souveraine, menacé de tous les maux, l'oracle a prescrit le grand remède du temps, l'amour, mais l'amour à une étrange condition, qu'une fée seule pouvait réaliser, d'une jeune fille capable d'aimer un être qu'elle croirait sourd, insensible et muet. Lucinde, ingénue élevée par la fée, mère prévoyante et puissante, dans l'illusion nécessaire que tout au monde est machine, a rencontré le prince Charmant à l'heure où son cœur s'éveille et proteste, au premier éveil, contre le mensonge : il s'avance vers elle, il s'agenouille, à regret et pour jouer un rôle d'où sa vie dépend, pour être aimé en automate. Tandis qu'au cou de ce jouet vivant, l'enfant noue une cravate, un ruban, la chaîne symbolique d'amour, la jeune fille s'émeut auprès de son ami. L'illusion se dissipe, la comédie s'achève, l'oracle est accompli.

Cochin avait gravé cette scène en l'honneur des acteurs de marque qui de la Comédie-Française, l'avaient portée sur le Théâtre de la Cour. Quand elle reparut à la Comédie, en 1761, ce fut un véritable succès pour Mademoiselle Gaussin, habituée à conserver, à cinquante ans bien sonnés, toutes les grâces de l'ingénue. Ils semblaient s'être rajeunis, elle et l'Oracle, de vingt années. Le biscuit de Sèvres, et Falconet après Cochin, achevèrent la fortune de l'actrice et de la pièce. Ils revenaient à la Maison de Molière quand elle revenait aux goûts du public.

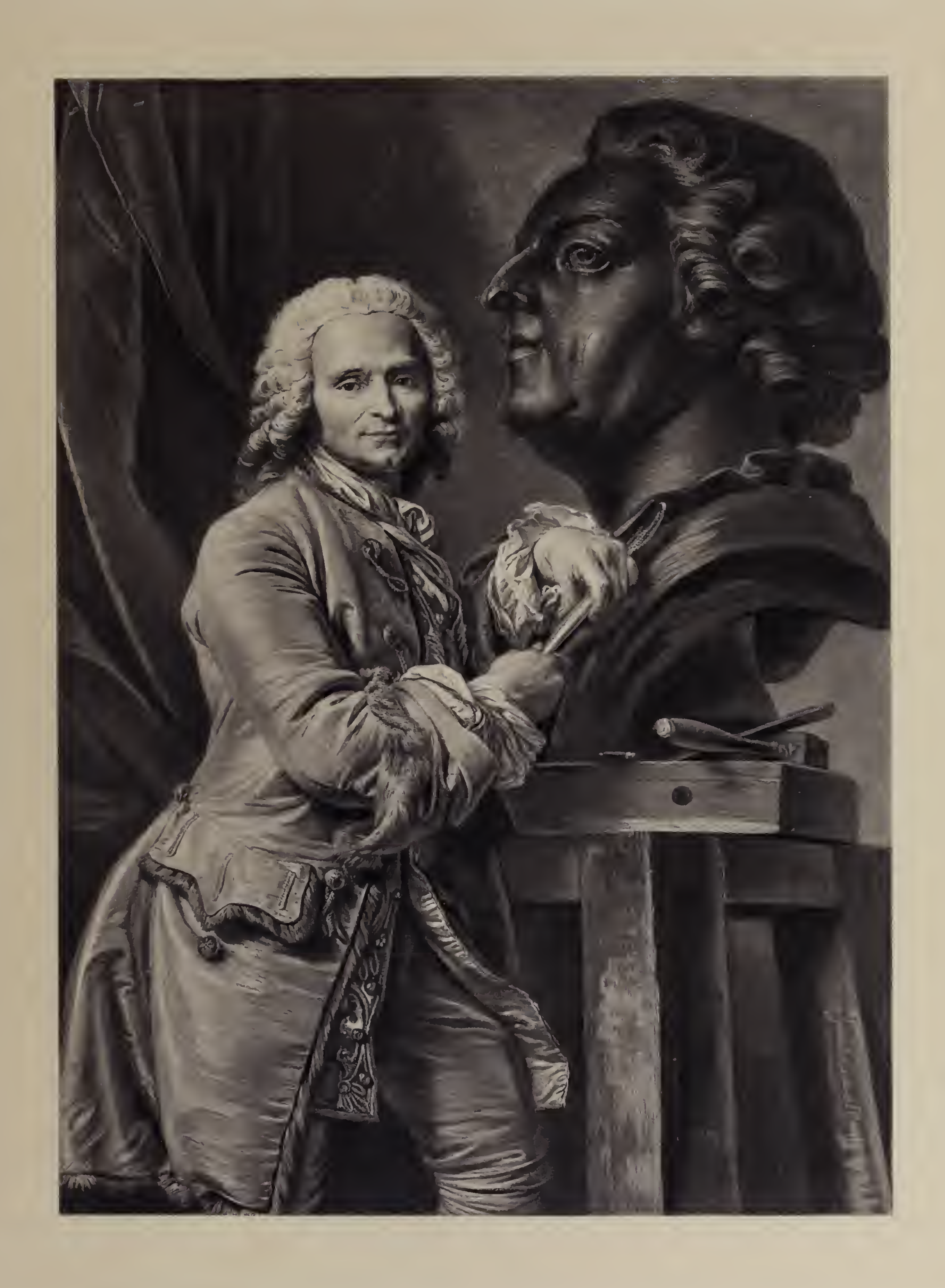
La Bergère des Alpes, le groupe destiné à faire le pendant de l'*Oracle,* renouvela cet accord de la Comédie et du biscuit. On ne lit plus guère, mais chacun lisait alors avec attendrissement le conte sentimental dont Marmontel a disposé, suivant les règles du genre, les péripéties au pays de Savoie, la terre classique des âmes simples et des vertus primitives. Adélaïde, victime touchante des préjugés mondains, a été obligée, pour

LOUIS TOCQUÉ — J.-B. LEMOYNE, SCULPTEUR DU ROI

1704-1778

(Musée du Louvre)





aimer l'officier qui l'aime, à un mariage clandestin. Elle a fui avec le mari de son choix. Quand, brisée de douleur de l'avoir vu déserter pour elle et se tuer de honte, elle parut sur la scène en costume de savoyarde ; quand elle dit la douceur de la paix retrouvée dans la nature, auprès des pâtres de la montagne, son infortune et sa sagesse lui gagnèrent tous les cœurs. Combien le spectateur approuvait le jeune Fonrose, fils d'un marquis piémontais qu'un accident de voiture au pied des Alpes avait mis sur le chemin de la bergère, de quitter Turin, de se faire berger à son tour pour approcher la belle infortunée et se faire aimer d'elle ! Le berger a joué du hautbois, la bergère a chanté. Ce concert de l'instrument champêtre et de la voix prépare et célèbre le concert des âmes.

Le ciseau de Falconet a fixé le moment où Mademoiselle Doligny, l'héroïne mélancolique, a reçu les aveux du gentilhomme qui la rend au monde et au bonheur, le dénouement du roman, qui doit se terminer par un mariage. Le berger est éloquent, la bergère sensible, le mouton intelligent et discret, la pastorale complète et spirituelle.

Rien n'égale la variété de ces figurines, créations d'un art toujours en éveil, que l'étonnante mobilité des formes théâtrales dont elles s'inspirent.

Il n'y avait alors pas de lendemain, même pour les œuvres et les scènes qui faisaient fortune. C'était pour une pièce un grand succès que douze représentations, et, pour un genre produisant des pièces à la douzaine, un sort inespéré qu'une ou deux années de faveur assurée. Dans cette carrière mouvementée, les petits théâtres semblent donner le branle : à peine la Comédie Italienne et l'Opéra-Comique, théâtres de la Foire d'abord, ont-ils conquis une place, que la Comédie-Française et l'Opéra se refusent à leur abandonner, qu'à la Foire déjà leur naissent des rivaux.

Le public, heureux de cette concurrence faite pour lui plaire, court chez Nicolet, à la Foire, aux Boulevards, où il trouvait chaque fois de nouvelles merveilles, « de plus en plus fort », en fait de danses sur la corde raide, d'animaux savants, de pantomimes et de farces salées. La piquante soirée, pour les dames de la plus haute distinction, qu'une escapade à la *Gaieté,* dans un auditoire de laquais, de soldats querelleurs, que le plaisir

d'entendre l'inimitable Taconet, savetier ivrogne, auteur et acteur dans son répertoire du plus pur genre poissard ! Plus piquant encore, le biscuit de Sèvres que Falconet n'hésitait pas à leur offrir, en souvenir des farces à la mode renouvelées de Vadé !

Ce n'est pas une raison parce qu'un soir, vers 1760, les belles dames se seront attendries aux aventures de *l'Écossaise,* comédie en prose de M. de Voltaire dans le genre larmoyant, pour que le lendemain elles ne rient pas franchement chez Nicolet, de la parodie imaginée par Taconet ; qu'importent le langage et les gestes des petites *Écosseuses,* filles de la Halle ! Ou plutôt, la saveur n'est-elle pas dans le contraste ?

Enfant du peuple, Falconet a saisi et crânement dessiné cette pochade foraine qui n'est, après tout, qu'un coin du Paris populaire. On croirait, tant le tableau est vivant, entendre le dialogue des deux femmes autour de l'éventaire, et la riposte vive de l'écosseuse assise sur sa hotte, le poing sur la hanche, sa réplique aux propos qui l'irritent, de Marianne son interlocutrice. Il y a dans cette œuvre, souvenir durable d'une heure de théâtre et d'une plaisanterie oubliée, un mélange de réalisme et de grâce qui ne peut se comprendre que dans l'esprit du XVIIIe siècle.

Cet esprit, il est à la fois le produit du terroir français et d'une culture artistique très raffinée. Il vient de Rabelais par La Fontaine :

> La bagatelle, la science,
> Les chimères, le rien, tout est bon ; je soutiens
> Qu'il faut de tout aux entretiens.

Sur le Théâtre de la Foire comme dans les ateliers de Sèvres, à l'école du poète dont les contes et les fables demeurent un réservoir intarissable d'inspirations et de modèles, la verve française « fait du miel de toutes choses ». Trois groupes de Falconet, fort gaulois comme les farces de Taconet, lestes et gracieux comme du Fragonard, paraissent des illustrations de La Fontaine dans le goût d'Eisen. *Les Trois Contents,* exécutés pour le biscuit, en 1765, reproduisent une scène de conte mise au théâtre forain par Taconet, sous le nom des « Rivaux heureux » en 1763, et qui fit rire tout Paris. Assise entre deux galants très gourmands, la gentille et complai-

sante dame a une façon de faire à chacun sa part, sans dédaigner la sienne, qui ne manque pas de piquant. Ce qu'il pourrait y avoir de trop hardi dans le tableau s'efface dans la délicatesse des attitudes, dans la pose de la femme, dont l'ample déshabillé aux plis harmonieux dégage la gorge fine et dessine le geste d'abandon. Les deux autres groupes qui forment réplique, sont d'allure plus osée encore que l'historiette de La Fontaine redite par Taconet : « De plus en plus fort, comme chez Nicolet. » C'est bien là le *baiser donné* par le seigneur à la jeune femme de son fermier Guillot, le baiser pour lequel, selon le propos du conteur,

Le monsieur fait son office
En appuyant.

Et voilà bien le *baiser rendu* à Guillot par la femme du seigneur, qui, laissant là son droit de maître, s'est engagé à payer de retour : dette d'honneur acquittée de bon cœur. Cette double silhouette, qui aurait pu être brutale, n'est que gaie, d'une gaieté tempérée par le souci et le respect de l'art.

Si, à Sèvres, Falconet, chef d'un atelier vivant, comme toute industrie, du public et sacrifiant à ses goûts, prodigue sans compter son talent à ces œuvres qui ne porteront pas même son nom, à Paris il n'oublie pas qu'il est académicien, et il le prouve. Les amateurs l'attendent aux rendez-vous des Salons qui ont consacré sa réputation, où il la doit soutenir. L'artiste répond à leur attente par de nouveaux efforts qui marquent dans l'évolution de sa pensée, de sa manière, et, peut-être d'une façon décisive, dans la tendance générale du goût à cette époque.

Avec les découvertes d'Herculanum se révèlent, à la société du XVIII[e] siècle, les formes et les sujets antiques; entre 1750 et 1760, et par la propagande des amateurs et des artistes, de Caylus, de Cochin, de Bouchardon, la réaction qui se préparait parmi les gens de goût contre les modes et l'esprit de la décoration française s'accentue et s'accélère. Dès 1763, Grimm signalait cette réaction à ses correspondants de l'étranger, que son devoir était d'avertir à temps : « La bizarrerie dans les ornements, les décorations et les formes des bijoux était arrivée à son comble en France. Depuis quelques années, on

a recherché les ornements et les formes antiques, tout se fait aujourd'hui à la grecque. Les décorations extérieures et intérieures des bâtiments, les meubles et les étoffes, les bijoux, tout à Paris est à la grecque. »

Dans ce mouvement d'art, Falconet a eu sa part, une part en sculpture au moins égale à celle qu'il faut attribuer à Vien, le maître de David. Ses *Réflexions sur la sculpture,* antérieures de trente ans à l'école caractéristique du maître peintre, lues, en 1760, à ses collègues de l'Académie, furent une façon de manifeste.

Il suffit de comparer à son œuvre antérieure la statuette exposée en 1761, la *Douce Mélancolie,* pour comprendre ses intentions nouvelles.

Sèvres a tout gardé de la première manière de l'artiste. Outre les figurines déjà citées, ce sont des groupes animés, spirituels et vivants, une *Érigone,* en nymphe voluptueuse qui, le corps renversé au pied d'un cep, cueille l'amour de Bacchus, changé en grappe de raisin ; une *Hébé,* qui verse le nectar au petit Cupidon, mollement appuyé sur elle, ou ces groupes de *Silènes et de Satyres,* qu'on dirait de Clodion ; ou encore la silhouette des *Deux Naïades à la coquille.* Tous ont été exécutés par l'artiste à la fin de 1759 et vers 1760. Quelques-uns ont été gravés par son fils, et la gravure atteste, comme la façon, l'inspiration et l'esprit de Boucher dans cette mythologie amoureuse et spirituelle.

Ce fut une œuvre tout à fait différente que Falconet présenta au public en 1761, commande d'un amateur célèbre, La Live de Jully. La réduction en biscuit, exécutée plus tard à Sèvres, a conservé une image classique et sentimentale de jeune fille en costume antique qui, tristement appuyée sur un fût de colonne, contemple sa colombe. Quels changements dans les attitudes et le costume, dans cette recherche de la noblesse et de la dignité qui annonce un art tout nouveau ! A cette figure, l'artiste a modelé pour Sèvres un pendant analogue, la *Tendresse,* exécuté en 1768, qui eut, auprès des contemporains, le même succès.

Les sujets, comme la manière, marquent une orientation nouvelle que le biscuit, fidèle à toutes les nouveautés, permet de saisir à ses débuts. La mythologie, les scènes d'amour ne suffisent plus à une société blasée

de ses plaisirs coutumiers et pour laquelle le goût de l'antique est une façon de retour à l'innocence et à la vertu. Elle demande à l'art des sensations nouvelles, comme des frissons de tendresse, de mélancolie.

A ces exigences imprévues, Falconet répondait encore par une figurine destinée au libraire Prault, l'ami des philosophes, et que nous ne connaîtrions pas sans la réduction en biscuit exécutée en 1764, un des plus francs succès de ce temps, que Gustave III voulut avoir à Stockholm. Dans cette *Amitié au cœur* drapée à l'antique, couronnée de roses, qui dans ses deux mains tendues présente son cœur, chef-d'œuvre au jugement de Diderot, quelle différence avec l'*Amitié* que Falconet ou que Pigalle offraient dix ans plus tôt à Madame de Pompadour! Un genre d'art, un « idéal » de noblesse, de sentiments nouveaux, conduisent l'artiste à des formes, à des sujets qui bientôt s'imposeront à tous les artistes.

A voir cet autre biscuit, exécuté en 1786 seulement, mais d'après un modèle de Falconet toujours, l'*Amitié qui offre son cœur au flambeau de l'Amour,* dissimulé sous sa draperie, on note la même influence. Le geste d'abandon que l'Amitié dessine de sa main droite, prenant le ciel à témoin de sa sincérité ; sa démarche de déesse, accusée par les plis du voile qui laisse à découvert les jambes et la gorge; l'attaque prochaine de Cupidon, le petit dieu descendu d'une fresque de Pompéi, toute la composition indique une égale recherche de l'art antique et du sentiment.

Dans le même esprit, Falconet modelait encore pour Sèvres deux figures de biscuit qu'on dirait imitées de statuettes grecques, une *Flore* et une *Hébé* dans l'attitude pensive et la pose correcte de divinités admises aux honneurs de l'Olympe et conscientes de leur dignité.

De cette série, ajoutée par le professeur de l'Académie à la galerie si riche de ses créations en tout genre, l'œuvre principale, et peut-être le chef-d'œuvre, fut celle qu'il présenta au Salon de 1763, en marbre d'abord, repésentant *Pygmalion au pied de sa statue à l'instant où elle s'anime.*

On dirait qu'en cet effort décisif pour réaliser et faire revivre la beauté, le sculpteur eût pris à dessein le symbole du célèbre mythe antique, qu'il eût voulu affirmer, par cet acte de foi, son culte pour la légende et l'art grecs.

Peut-être l'idée lui vint-elle aussi du grand succès qu'une actrice des Italiens, Camille Véronèse, venait de remporter, en 1760, dans un ballet de Pygmalion.

Dans le regard étonné et l'allure de la statue hésitant à se dresser, incertaine encore du miracle auquel elle doit la vie, on pouvait retrouver l'intention de la danseuse finement notée et recueillie par Favart : « Elle a peint la surprise de la femme, sa curiosité, son amour naissant, tous les mouvements subits et gradués de son âme. Je crois que l'art des anciens pantomimes grecs ne pouvait aller au delà des talents de Camille en ce genre. » Cette évocation de l'antiquité, c'était alors précisément le souci de Falconet.

On le sent non seulement au choix du sujet, mais dans l'exécution même de son Pygmalion. La statue qui s'anime est sœur de la Baigneuse du Louvre, sœur d'un autre lit, par le retard de sa naissance. Elle se distingue de son aînée, dont elle rappelle la pose, sinon la finesse et la grâce, par la plénitude d'une forme plus classique, des modelés plus gras, une facture plus sévère encore, mais déjà plus lourde.

Dès 1763, Falconet préparait une reproduction de ce groupe en sèvres. Ce fut pour l'œuvre, dont le modèle en marbre est demeuré dans des collections particulières, une bonne fortune, et pour le biscuit une nouvelle consécration. Malgré la difficulté de mouler en pâte tendre une pièce de cette importance, les artistes de la Manufacture royale s'applaudissaient de l'honneur fait à leur industrie. Peut-être avaient-ils tort : les morceaux de grand style devaient, par la suite, plutôt dénaturer le biscuit que le servir.

Mais alors tout était, pour l'équipe artistique de Sèvres, promesse d'avenir : la faveur accordée par le Roi, la Cour et le public à la sculpture en porcelaine, l'abondance des modèles, les progrès des sculpteurs formés par Falconet, et, plus encore, la présence à la tête des ateliers d'un académicien tel que lui, capable de disputer à Pigalle la première place, que la mort de Bouchardon laissait vacante. « Ce sont deux grands hommes, écrivait Diderot, qui, dans quinze ou vingt siècles, lorsqu'on retirera des ruines de la grande ville quelques pieds ou quelques têtes de leurs statues, montreront que nous n'étions pas des enfants, du moins en sculpture. »

Nul n'a plus contribué que Diderot à la réputation, à l'évolution artistique, et même à la fortune de Falconet. Entre tous les écrivains du temps, critiques d'art et amateurs qui se réunissaient pour juger et disserter chez Madame Geoffrin, Caylus, Marmontel, Grimm, et les encyclopédistes, Diderot fut vraiment le chef de chœur qui applaudit, encouragea, excita les artistes dans ce retour au style noble, à la recherche d'un idéal nouveau. Il dénigrait Boucher, et parfois Lemoyne, pour exalter Falconet.

Et vraiment, à ce point de vue, il n'y eut pas, après les bustes du Roi et de la Reine, de manifestation plus décisive dans l'histoire du biscuit que l'apparition du buste de Diderot lui-même, en pâte tendre, vers 1767.

Encore une royauté à laquelle la Manufacture de France a résolu d'associer sa fortune, celle des philosophes, au moment où, protégée par Choiseul, recherchée du public, elle devient un pouvoir dans l'État et dans l'art ! Du buste qu'elle a d'abord consacré à Diderot, il ne restait qu'un exemplaire à la bibliothèque de Versailles, et traité jusqu'ici comme l'image de Montesquieu. Une fouille heureuse dans les collections de Sèvres m'a permis de retrouver, avec sa véritable attribution, le moule vénérable qui désormais doit sauver cette œuvre de l'oubli.

Drapé d'une large toge dont les plis harmonieux s'écartent pour découvrir le cou trapu et plébéien, Diderot, le front haut, l'œil clair, la bouche parlante, est bien, sous le costume antique, l'homme qui a regardé en face les hommes et les choses de son temps, l'ouvrier robuste d'une œuvre de clarté et de beauté, le penseur qui, selon le mot de Taine, a autant de cœur que de génie.

De qui cette effigie ignorée que le biscuit seul nous a conservée ? On peut penser à une terre cuite que Falconet, à la demande de Madame Geoffrin, modela vers 1765 et qu'il brisa, dit-il, par dépit d'y avoir moins réussi que son élève, Mademoiselle Collot, ou au buste même de cette artiste, égaré depuis la Révolution française. Il faut songer aussi à une œuvre de Lemoyne, dont Caffieri, plus tard, fit don à l'Académie. Ce fut peut-être le motif du cadeau offert par la Manufacture à Lemoyne, en 1768, pour le remercier d'avoir prêté un modèle. Pièce unique, en tout cas, le buste de

Diderot est bien celui d'un homme tel qui s'est peint lui-même, « un grand front, des yeux vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, un bonhomme qui touchait de près à la bêtise et à la rusticité des anciens temps ». Il inaugura à Sèvres une galerie des grands hommes qui, désormais, fera pendant à celle des personnes royales.

Cet hommage au philosophe si audacieux dans ses propos contre la religion n'excluait pas sans doute le souci de fournir aux missionnaires de l'Orient une série de *Saints* et de *Saintes* en biscuit, qui commencèrent à s'exécuter en 1764 et en 1765 : saint Louis, saint François, saint Antoine, sainte Claire, sainte Clotilde, sainte Madeleine. Mais ce n'était, après tout, qu'une commande officiellement ordonnée par le commissaire général Bertin, de par le Roi, Très Chrétien quoique brouillé avec les jésuites.

Revenons à Falconet : des œuvres comme l'*Amitié* et le *Pygmalion*, et les éloges des littérateurs devenaient désormais la règle de son talent, toujours docile au goût de ses contemporains. Il va dire, en 1766, adieu au biscuit, à l'industrie d'art : les *Salons* de l'Académie, et plus encore la réputation que les comptes rendus de ces expositions, les *Salons* de Diderot, écrits pour Grimm, lui ont faite à l'étranger, l'ont désigné pour de plus hautes destinées. Le Salon de 1765 a été pour lui un triomphe. Il a quitté sa chaumière de la rue d'Anjou.

Pigalle, après Bouchardon et Lemoyne, avait eu l'honneur d'achever une statue équestre du roi de France ; Catherine II alors voulut offrir à Falconet, recommandé par les philosophes à son attention souveraine, l'occasion d'une grande œuvre, lucrative et glorieuse. Aux honoraires de 200,000 francs, elle l'a chargé d'exécuter, à Saint-Pétersbourg, la statue équestre du fondateur de l'État russe, de Pierre le Grand. Le traité a été passé entre Falconet et le prince Galitzin le 27 août 1766.

Ce devait être la consécration et comme le terme de sa carrière artistique à Sèvres : de retour en France quinze ans plus tard, il ne se sentit plus guère ni d'âge ni d'humeur à rechercher les faveurs du public.

Quand on compare les deux époques de cette carrière, coupée brusquement par l'appel de Catherine II, on ne sait laquelle a été la plus



FALCONET — LA PETITE FILLE AU NID — LE JOUEUR DE SABOT

Pâte tendre 1763

Musée de Sèvres

favorable à la réputation de l'artiste : de la dernière tout entière employée à une œuvre unique, colossale, durable comme le bronze, mais qui fit de lui, après tout, un étranger en son pays, ou du temps de sa jeunesse laborieuse et féconde, prodigué à cet art du biscuit, fragile, mais varié à l'infini, si étroitement lié aux goûts et aux mœurs de la France qui s'y reconnut et lui fit fête. Le contraste, en tout cas, est saisissant.

Après cette revue des biscuits de tout genre exécutés de 1756 à 1766, silhouettes populaires, groupes de comédie ou de danse, statuettes, bustes ou objets d'art véritables, on peut assurer qu'avec Falconet la sculpture française a donné à Sèvres une moisson d'œuvres précieuses, et qu'en échange Sèvres et la nation sont demeurées les héritières et les gardiennes de la gloire d'un grand artiste français.







LE RICHE, D'APRÈS CARLE VANLOO

LE CONCERT DE HAUTBOIS — LA CONVERSATION ESPAGNOLE — LE CONCERT DE MANDORE

Groupe [illegible] debout [illegible] Espagnol [illegible] par Bachelier

Manufacture de Sèvres — Modèles

PIGALLE. — MERCURE AUX TALONNIÈRES, OU « MERCURE-PIGALLE »

(D'après la statue appartenant à Frédéric II, roi de Prusse)

Pâte tendre (1770)

Manufacture de Sèvres — Modèle



III

LES DERNIÈRES ANNÉES DU BISCUIT LOUIS XV

LE GOUVERNEMENT DE BACHELIER (1767-1774)



Madame de Pompadour est morte en avril 1764; Boucher, malade et vieux, n'est plus « que l'image d'un spectre » ; Falconet part pour la Russie, tandis que meurt à son tour, en 1767, Barberye de Courteille l'administrateur, homme de goût, chargé par Machault de la porcelaine de France.

Ainsi ont disparu à la fois tous ceux qui avaient servi à Sèvres la fortune du biscuit, qui l'avaient créé, inspiré, mis à la mode.

Ces pertes devaient d'autant plus se ressentir à la Manufacture qu'après avoir inventé et répandu la sculpture en porcelaine, elle avait

à se défendre contre les contrefaçons des fabriques françaises. Les arrêts royaux, sans doute, avaient, depuis 1753 jusqu'en 1766, donné à Sèvres le monopole exclusif des pièces et figures « peintes et dorées à la façon de Saxe ou en biscuit ». Si Louis XV avait permis à ses sujets, par le décret de 1766 qui parut une concession à la libre industrie, de fabriquer des porcelaines communes, il avait du moins réservé à sa propre manufacture le *bijou d'art,* comme on disait, la sculpture en biscuit.

En vain l'arrêt fut-il publié par tous les intendants du Royaume dans les provinces ; le lieutenant de police de Paris, M. de Sartine, eut beau faire diligence contre les fabricants indociles. Le goût du public pour les biscuits dont la perfection croissante augmentait chaque jour la vogue, les prix très élevés que la Manufacture de Sèvres en demandait, « prix exorbitants », au dire de certains contemporains, engageaient des entrepreneurs de porcelaine à risquer les amendes, malgré tout.

Neuf fabriques particulières s'obstinèrent à produire et à vendre les bibelots en biscuit : le public s'adressait à elles pour en avoir à meilleur compte. Les directeurs de Sèvres signalaient Chantilly, Mennecy-Villeroy, Saint-Cloud et sa succursale de la rue de la Ville-l'Évêque qui, par la protection des princes du sang et des seigneurs ou par le droit de leurs titres, antérieurs à ceux de Sèvres, pratiquaient la sculpture en pâte tendre. Il faut y ajouter les manufactures plus récentes, celle d'Orléans s'intitulant « manufacture royale », celles de Crépy-en-Valois, de Brancas-Lauraguais, de Vincennes, de Niederwiller, dont les dernières, à partir de 1765, commencèrent à remplacer la pâte tendre par le kaolin.

Le plus grave effet de cette concurrence fut que, suivant leurs ressources, les fabricants n'hésitaient pas à copier les modèles de Sèvres, à débaucher ses employés et ses artistes. Si le duc d'Orléans pouvait s'offrir le luxe d'engager pour 3.000 livres un académicien comme Vassé, le plus souvent, les porcelainiers, moins délicats ou moins riches, reproduisaient à meilleur compte les biscuits du Roi, la baigneuse de Falconet, les statuettes et même certains groupes de Boucher. Ainsi, n'ayant rien à débourser pour la création de leurs modèles, ils n'étaient pas gênés pour offrir aux

MADAME LABILLE-GUIARD — J.-J. BACHELIER, PEINTRE

1724-1806

Directeur (17[illegible]) des travaux d'art à la Manufacture royale des Porcelaines de France

(Musée du Louvre)







ouvriers réparcurs et sculpteurs des salaires plus élevés qu'à Sèvres, de manière à s'assurer leur concours, malgré les peines dont les menaçaient les édits royaux.

Il y aurait eu peut-être un moyen de défendre la Manufacture royale contre ces contrefaçons : la présence ou l'absence de la marque royale sur les biscuits en vente. Depuis 1753, toutes les pièces décorées portaient le double LL avec la petite lettre au milieu qui indiquait pour chaque objet l'année de sortie des ateliers de décoration. Mais jamais les biscuits en cru ne portèrent cette marque : cette exception demeura pendant tout le xviiie siècle la règle de la maison.

Peut-être avait-on craint que la tentation ne fût trop grande de se procurer des biscuits non décorés et susceptibles de l'être, pour les répandre dans le public avec un décor qui, si le biscuit eût été marqué, aurait paru porter l'estampille royale. Quoi qu'il en soit, un directeur de la Manufacture écrivait en 1787 : « Il n'y a que les biscuits qui ne portent pas l'empreinte du chiffre du Roy. Le feu Roy en fit l'observation, et on lui en représenta les inconvénients. » C'est encore aujourd'hui un des moyens les plus sûrs de reconnaître une sculpture en biscuit sortie au xviiie siècle de l'atelier de Sèvres que d'y relever l'absence de toute marque.

Contre la concurrence des biscuits créés ou contrefaits par les particuliers, la Manufacture de Sèvres ne trouvait donc dans les édits royaux qui sans cesse confirmèrent son monopole, dans la vigilance des officiers chargés de leur application, qu'une défense insuffisante. La rigueur de son privilège, parfois battu en brèche par les avocats plus nombreux ou plus hardis de la liberté du commerce, ne rebutait point ses concurrents.

Après des débuts lents et pénibles, et une longue suite d'efforts à la recherche des procédés et des formes qui avaient enfin conquis la faveur du public, la porcelaine de France payait maintenant la rançon de son succès. Or, il se trouva que cette crise s'ouvrit juste au moment où ses protecteurs, ses serviteurs les plus fidèles, lui manquaient.

La Royauté ne l'abandonna point. Elle acheva de faire alors de Sèvres ce qu'étaient depuis longtemps les Gobelins et Beauvais, une maison

d'État. La mort de M. de Courteille fut l'occasion d'un rattachement plus étroit encore de la fabrique de porcelaine à la monarchie. Louis XV déclara, le 7 novembre 1767, qu'il réservait dorénavant à sa personne l'administration de la Manufacture, qu'il en ordonnerait directement sur l'avis de son contrôleur général, et sans intermédiaire. La sculpture en porcelaine était définitivement un privilège et un bien royal : il fallait qu'on se le tînt pour dit en France. L'avertissement avait son prix et son poids. Même morte, Madame de Pompadour protégeait le biscuit, comme elle protégeait encore Boucher, pourvu à la fin de 1765 du brevet de premier peintre du Roi.

Quand il s'agit de remplacer Falconet pour la création des modèles, la décision royale fut aussi significative : elle ne devait peut-être pas donner les mêmes résultats. Un autre élève de Lemoyne, Parisien comme Falconet et de huit ans plus jeune, d'une famille d'artistes célèbres, que l'Académie avait élu en 1759 et que le prince de Condé honorait de sa protection, Jean-Jacques Caffieri, se mit sur les rangs. Si l'on en juge par la grâce et l'abondance de toute son œuvre, nul n'était mieux désigné pour continuer la tradition de Lemoyne et de Falconet.

Soit maladresse, soit défaut de caractère, Caffieri a passé presque toute sa vie à invoquer les titres de son aïeul, appelé de Rome par Colbert pour sculpter les galères royales, de son père, fondeur ciseleur du Roi : il n'a cessé de briguer des places, des pensions, des faveurs. On lui refusa Sèvres pour confier à Bachelier les ateliers de sculpture, dont il réunit la direction à la charge des ateliers de peinture.

La mesure, si on la juge par ses effets que nous allons voir, ne pouvait pas servir les progrès du biscuit. N'était-il pas singulier, au premier abord, de charger un peintre des modèles pour la sculpture ? Peut-être eut-on l'idée, en réunissant les deux services, de constituer une sorte de direction artistique au profit de l'homme qui, entré dans la maison depuis vingt ans, avait contribué le plus à faire de la porcelaine une industrie d'art. Ce qu'il faut, d'autre part, noter, c'est qu'ainsi Bachelier doublait ses appointements d'académicien attaché à Sèvres, 6.000 livres au

lieu de 3,000. Il était alors en pleine fortune. Le Roi venait de lui donner la direction de la nouvelle école, créée sur sa proposition pour l'enseignement des arts industriels (1766). Choiseul l'avait chargé de la décoration du ministère des Affaires étrangères à Versailles où ses peintures se voient encore. Il recevait des commandes pour les Gobelins. Nul doute qu'il ne s'entendît à exploiter très savamment les bonnes grâces officielles. Les mauvaises langues prétendaient que, s'il avait poussé à la création de l'École gratuite de dessin, c'était avec l'intention secrète de se procurer des leçons particulières bien rétribuées. Plus tard, l'administration se vit obligée de lui interdire la transformation du logement qu'il avait à Sèvres en une maison de campagne pour toute sa famille.

Ce fut ainsi que Bachelier obtint la direction de l'atelier de sculpture, dans son intérêt plutôt que dans l'intérêt bien entendu de cet atelier. Il fit valoir la part qu'il avait eue, qu'il a toujours hautement revendiquée, à l'invention du biscuit. Il avait élevé la porcelaine de France à la dignité du marbre : ne paraissait-il pas équitable qu'il eût la charge de veiller aux destinées de cette sculpture d'art, le vrai privilège, le seul qui parût susceptible d'assurer la supériorité de la Manufacture royale ?

Bachelier a pris soin d'exposer lui-même plus tard le programme qu'il a voulu appliquer alors aux formes du biscuit. Au lieu d'un genre familier, spirituel, élégant, réglé sur les mœurs et les modes du temps, qui convenait en somme à la matière, il imaginait pour la porcelaine une formule qui lui permît de rivaliser avec le marbre et le bronze, et même de les remplacer. Plus de ces modèles, figurines et groupes spécialement créés pour la pâte tendre, de ces pastorales, de ces silhouettes amusantes et légères qui n'étaient que des bibelots, des magots : le temps était passé où Sèvres ne prétendait qu'à faire oublier le japon et le saxe. La Manufacture, par une production plus noble, d'un goût plus général, pouvait aspirer plus haut. Pourquoi ne s'emploierait-elle à reproduire sans grande dépense, à vulgariser, dans ses moules de pâte, les chefs-d'œuvre de la sculpture contemporaine et même antique ?

Quelle différence pourtant de cet art du biscuit, manifestation de l'esprit

d'un temps, proportionné à la mesure de sa taille et à son emploi, original, doté des artistes et des modèles qui pouvaient le comprendre et l'exprimer, à une entreprise de copies, à une reproduction servile de sujets plus nobles peut-être, plus grands, trop grands? « Ne forçons point notre talent, nous ne ferions rien avec grâce. »

De cette faute, Bachelier n'était pas seul responsable, puisque Falconet y avait lui-même incliné, et que le goût des amateurs y portait. Le programme du nouveau directeur artistique n'a été cependant par la suite qu'un précédent trop fâcheux, trop nuisible à la valeur et au succès du biscuit. A force de tout demander au biscuit et de réduire les artistes à l'emploi de copistes, avec cette méthode orgueilleuse et commode, ce qui faisait la valeur de la sculpture en porcelaine s'est plus tard perdu. On ne le lui a pas encore restitué. Et l'on a pu voir des chimistes décider de ce qu'il convenait à Sèvres de reproduire en biscuit.

Au moins, Bachelier, s'il n'était pas sculpteur, était-il artiste. Il appréciait Falconet dont il avait été dix ans le collaborateur. Il sentait le prix des modèles que depuis dix ans le sculpteur avait conçus. Pendant toute la première année qu'il lui succéda, et encore en 1768, Bachelier occupa les ateliers à l'exécution des projets que le sculpteur avait laissés à la Manufacture. Il n'y eut guère d'exception que pour un buste de Voltaire dont l'histoire mérite d'être contée, en passant.

Voltaire, depuis qu'il avait quitté la France, se défendait par coquetterie de vieillard énergiquement, on le sait, contre les artistes sollicités par ses nombreux admirateurs. « Le vieux magot, écrivait-il en 1770, a perdu toutes ses dents et perd ses yeux. Il est dans un état à faire pitié ; il n'est point du tout sculptable. » Un seul sculpteur avait réussi à vaincre, en 1766, cette résistance, un ouvrier d'art, ivoirier de Saint-Claude, qui put approcher le patriarche à Ferney, Dupont-Rosset : il avait représenté Voltaire la tête nue, la chemise ouverte sur le sein, « l'air un peu paysan, très ressemblant, sans flatterie comme sans charge ni caricature ». Le philosophe et ses admirateurs s'étaient déclarés également satisfaits. Nous savons par Grimm que le prince Galitzin, ambassadeur de Catherine II à Paris, com-

manda à Dupont-Rosset, venu à Paris où il fit le buste de Diderot, un Voltaire en ivoire. « Le buste, ajoute Grimm, fut confié, en juin 1767, par le prince à Bachelier pour être reproduit en biscuit de Sèvres. » Aux étrennes suivantes, il fut mis en vente et répandu.

Quand, plus tard, les bustes plus célèbres de Houdon eurent à leur tour été reproduits à Sèvres, les effigies romaines, plus convenables à la figure d'un homme illustre que le *costume national,* firent oublier l'œuvre du sculpteur de Saint-Claude. On ne l'exécuta plus ; le modèle s'en perdit. Sans un moule, conservé par miracle à la Manufacture, dont l'existence était aussi inconnue que l'attribution, il aurait tout à fait disparu.

Et c'eût été grand dommage. En le regardant, on pense à ce passage de Grimm : « Les petites figures de l'ouvrier de Saint-Claude ressemblent si bien à l'original. Il lui a laissé le regard spirituel et malin qu'il a souvent dans ses petits portraits. Le patriarche a aussi la tête penchée de haut en bas sur la poitrine et, par conséquent, le regard un peu en dessous. » C'est un croquis charmant, en somme, que le hasard procurait à la Manufacture, que le hasard lui a conservé.

Bachelier, avant d'appliquer son programme général, achevait d'éditer les modèles laissés par Falconet : *le Repos de chasse, la Tendresse.* Dans le même style, il donnait deux groupes dont nous n'avons point encore parlé, dont l'un est aujourd'hui perdu, et mériterait d'être retrouvé.

L'inspiration venait toujours de Boucher : elle rappelle deux dessins que le maître avait exécutés vers 1750, *l'Amour porté par les Grâces, Bacchus porté par les Bacchantes :* trois Grâces enguirlandées de roses dont l'une, vue de dos, s'est agenouillée pour mieux saisir l'enfant terrible que ses sœurs amusent et adorent ; trois Bacchantes portant et entourant le jeune dieu dont l'enfance fut toute joie et essai de sa force.

Ces œuvres de Le Riche, dans la manière des maîtres à l'école desquels il s'était formé depuis dix ans, sont de celles qui font le mieux apprécier l'artiste mal connu, venu de Flandre pour se consacrer à Sèvres, « à peu près unique pour exécuter », disaient ses chefs avec justice.

Entre ces deux groupes qui formaient pendants, le directeur d'art de

Sèvres eut l'idée de placer une pièce centrale dont il indiqua sans doute le dessin à Le Riche et qui nous est parvenu sous différentes formes.

Au musée des Arts décoratifs, on peut voir deux enfants entourant de pampres une colonne sur laquelle est placé un vase d'une belle forme ronde, où courent des guirlandes, ce qu'on appelait alors un guéridon. Le même groupe de pâte tendre avec ses deux groupes de côté a été vu récemment à Boulogne portant, au lieu d'un vase, la jolie statuette de Flore par Falconet. L'ensemble formait un surtout de table élégant.

Mais si Bachelier commandait encore aux collaborateurs de Falconet, fidèles à son esprit et à ses leçons, ces bijoux d'art et même trois figurines, comme les *Marchandes de gimblettes, de poupées et de rubans,* autrefois esquissées par Suzanne, il avait hâte d'aborder les œuvres d'art et d'inaugurer sa direction par des modèles plus célèbres.

A tout seigneur, tout honneur. Il s'adressa à l'une des figures les plus connues de la sculpture contemporaine. Aucune n'avait fait plus de bruit que l'*Amour* de Bouchardon, aujourd'hui conservé au Louvre.

On en avait beaucoup parlé en 1746, pour célébrer la générosité du Roi autant que l'effort patient de l'artiste, obstiné à tirer de son modèle un chef-d'œuvre qui ne parut qu'en 1750. L'apparition à Choisy de cet adolescent, parent de l'Éros du Vatican, occupé à se faire une arme d'amour, un arc, avec l'arme de force, la massue d'Hercule, avait été un événement. « ... De ce dangereux enfant si tendre et si cruel » qu'avait chanté l'auteur de *la Henriade,* les uns croyaient retrouver l'image dans la statue de Bouchardon ; les autres critiquaient cet « amour portefaix ». Grimm en dit l'importance à ses correspondants. Son succès n'était pas, vingt ans après, épuisé, puisque, pour abriter la réplique de Mouchy, on éleva dans les jardins de Trianon un temple grec, le Temple de l'Amour.

L'*Amour adolescent* de Bouchardon, reproduit à Sèvres, put disputer les faveurs de la clientèle à l'*Amour enfant* de Falconet.

Puis, pour la première fois, le biscuit fut admis à l'honneur périlleux d'une copie d'après l'antique. Pour le goût du temps, après un Amour il fallait une Vénus, et l'on choisit celle qui semblait d'allure la plus moderne

ou la moins antique, la *Vénus Callipyge*. Et bientôt on lui donna pour compagne l'œuvre de Cléomène, dont chacun alors célébrait la beauté plus chaste, la *Vénus Médicis*. Un peu plus tard, la série s'augmenta du groupe des *Dioscures*, exécuté en 1770 d'après Coysevox ou sur l'original antique du musée de Madrid.

Ce fut alors qu'ayant emprunté aux anciens et à Bouchardon, « au Phidias français », les directeurs de Sèvres s'adressèrent à Pigalle. Depuis le départ de Falconet, nul sculpteur n'avait une réputation égale.

A voir le nombre de ses œuvres reproduites en biscuit de Sèvres, on serait tenté de croire qu'il appartenait à la fabrique royale, et cependant il n'en existe aucun indice, encore moins de preuve.

Ce que Bachelier lui demanda d'abord fut son célèbre groupe de *l'Amour et l'Amitié*, commandé par Madame de Pompadour pour Bellevue. Ce groupe, dont le Louvre a conservé l'exemplaire en marbre daté de 1758, fut, entre l'Amour Bouchardon et l'Amour Falconet, presque aussi estimé des contemporains. On en connaît des répliques en plusieurs endroits. Et les registres de Sèvres le signalent d'un mot qu'alors chacun entendait : *l'Amour Pigal*. La réduction exécutée pour la Manufacture eut peut-être pour modèle la terre cuite précieuse que le château de Versailles garde dans l'appartement du dauphin, l'Amitié à demi vêtue qui se penche doucement pour donner le baiser d'adieu à l'Amour désarmé et tristement caressant, allégorie d'un temps où la marquise renonça à l'amour du Roi pour ne plus conserver qu'une amitié durable et puissante.

A Pigalle encore, Sèvres demandait un modèle qui, pour l'histoire de l'artiste, a son importance. Les débuts du sculpteur avaient été très pénibles : ayant échoué pour le prix de Rome, il voulut, à ses risques et périls, tenter le voyage. Et ce ne fut pas alors seulement l'amitié de Couston qui le tira de la misère où, par amour de l'art, il s'était mis. On raconte qu'une copie de *la Joueuse d'osselets*, commandée par un amateur en 1740, lui servit de viatique pour revenir en France.

La *Joueuse d'osselets* ou *Julie*, avec sa coiffure grecque qui plaisait tant alors aux dames françaises, fut exécutée à Sèvres en 1769, et nous a

conservé ce travail de jeunesse de Pigalle, inspiré de l'antique. On lui donna pour réplique un groupe de même taille, qui rappelle la nymphe couchée de Coysevox, une *Vénus à la coquille,* rappel du marbre antique du Louvre, et réplique visiblement inspirée de la *Joueuse d'osselets.*

En 1770, Sèvres poursuivit cette reproduction des œuvres les plus connues de Pigalle. Ce fut le tour du célèbre *Mercure* de Sans-Souci, attachant ses talonnières pour porter le message de Vénus, œuvre qui avait fondé sa réputation non seulement à la cour de France, mais auprès de Frédéric II, adaptation élégante et spirituelle de l'art antique.

La statuette de *Vénus assise,* qui fut alors exécutée comme pendant, est moins répandue. Le modèle en terre cuite, différent du marbre de Berlin, qui peut-être guida les artistes de Sèvres, n'est que tout récemment entré au musée du Louvre, et les exemplaires de biscuit en pâte tendre sont plutôt rares. La déesse était représentée assise sur un rocher comme le Mercure et nue comme la divinité de l'amour, dont le symbole apparut dans les deux colombes se becquetant et se pâmant à ses pieds. La galerie Pigalle, en biscuit, se complétait ainsi par ce que Grimm appelait « les figures les plus heureuses de l'École française ».

Au point de gloire où était alors parvenu l'artiste proclamé, depuis la mort de Bouchardon, le roi de la sculpture, la Manufacture de Sèvres crut bon de faire avec son œuvre à nouveau ce qu'elle avait tenté en 1754 pour l'œuvre capitale de son prédécesseur, une décoration en biscuit pour la table de Louis XV.

Après Bordeaux et Paris, qui avaient constitué des *Places Royales* ornées de la statue du souverain, l'émulation s'emparait de toutes les grandes villes enrichies par le commerce et les affaires sous ce règne favorable, malgré les guerres et les prodigalités, aux entreprises d'une bourgeoisie active et riche. Rouen, Rennes s'adressaient à Lemoyne, que la statue équestre de Bordeaux avait rendu célèbre en ce genre d'ouvrages, pour obtenir de son ciseau des effigies en pied de Louis XV, dont l'une a été étudiée par Courajod au Louvre. La ville de Reims ne voulut rien épargner pour célébrer dignement, comme Paris, le règne qui l'enrichissait.

Elle décida, en 1755, sur les plans de l'architecte Legendre, la création d'une place nouvelle, qu'on appelle encore aujourd'hui la place Royale, un grand carré long qui devait être entouré de constructions neuves à arcades, imposantes et destinées à des services publics, comme l'hôtel des Fermes. Au centre, elle voulut qu'une statue du Roi s'élevât sur un monument de nature à symboliser l'essor commercial de la nation qui permettait aux citoyens de Reims cette dépense de près d'un million.

Malgré les intrigues auxquelles cette commande lucrative donna lieu parmi les artistes du temps, malgré les recommandations actives de Caylus en faveur de Vassé, Pigalle fut désigné avec ses parents, sculpteurs comme lui, Allegrain et Mouchy, en 1756, pour cette entreprise d'art.

Quand le modèle du monument fut exposé en 1760, à Paris, au Roule, le public, les écrivains et même les hommes du métier s'accordèrent à en louer l'inspiration et l'ordonnance. Louis XV, debout, en Romain, auprès d'un fût de colonne, posant la main gauche sur son épée et étendant la main droite en signe de protection, enveloppé d'un manteau royal, avait grand air. Mais l'on admira surtout les deux figures symboliques du piédestal, *la France* forte, représentée par une femme retenant sans peine un lion par la crinière, le commerce exprimé par un *Citoyen,* un porte-faix assis sur une caisse de marchandises pour calculer son gain.

Ce morceau plut tellement à Bouchardon qu'il désigna par son testament l'auteur à la ville de Paris pour achever son monument de Louis XV. Diderot a noté un propos de Falconet : « M. Pigal, je ne vous aime pas et je crois que vous me le rendez bien. J'ai vu votre *Citoyen,* on peut faire aussi beau, puisque vous l'avez fait. Mais je crois que l'art ne peut aller une ligne au delà. » L'inauguration de la statue, en 1765, ne fit que consacrer, avec ses pompes officielles, un jugement établi. On faisait le voyage de Reims tout exprès, selon Bachaumont, pour admirer le monument de Pigalle, sans vouloir attendre la cérémonie, comme les courtisans s'étaient déjà, en 1754, donné à Paris rendez-vous autour du piédestal destiné à recevoir la statue équestre de Bouchardon.

Or, un autre grand événement, dont la nouvelle se répandit dans le

public à la fin de 1768, allait fournir aux directeurs de Sèvres une occasion de glorifier ce nouveau chef-d'œuvre de la sculpture française : le mariage déclaré du Dauphin avec l'archiduchesse d'Autriche Marie-Antoinette. « Quoique les fêtes, dit Bachaumont, fussent encore, en 1769, éloignées de près de deux ans, on se disposait à les rendre aussi brillantes, aussi magnifiques que l'exigeait une pareille cérémonie. On travailla à force à la salle nouvelle de spectacles, commencée par Gabriel depuis longtemps à Versailles. On répéta aux Menus divers opéras déjà projetés. »

Sèvres commença, au moment même, un grand surtout destiné au festin royal qui se préparait pour le 15 mai 1770 dans la nouvelle salle de spectacles. Tout devait être au même degré de luxe dans ces fêtes éblouissantes, les costumes des courtisans, les présents des mariés, les opéras, les illuminations, la décoration du château et celle de la table royale. « Malgré la misère générale, disait un courtisan, le prince de Croy, qui trouvait la note lourde et ces fêtes « impayables », le Dauphin n'épousait pas tous les jours la fille de l'Empereur. »

Pour ce repas de noces, la Manufacture de Sèvres travailla deux ans à reproduire en miniature et en verdure *la place de Reims*. Un vaste boulingrin rectangulaire, divisé en routes sablées et en parterres gazonnés comme un jardin à la française, devait occuper la surface de la table. Sur une partie de sa longueur, une estrade s'élevait, soutenue aux deux extrémités par des terrasses en biscuit auxquelles se fixait et s'appuyait un portique d'ordre dorique, composé de cinquante-six colonnes reliées par une frise qui se terminait aux angles par huit groupes d'enfants, portant des vases et des guirlandes en fleurs de Sèvres. La colonnade dut s'interrompre au centre pour laisser voir un second tertre de gazon plus élevé de trois marches, auquel on accédait par quatre escaliers, correspondant aux quatre faces du monument élevé à Reims à la gloire de Louis XV, et reproduit « en biscuit d'un blanc éblouissant ». Enfin, à travers les gazons et sur toute la table, aux angles des parterres, des groupes d'enfants jouant autour de colonnes que surmontait un globe aux armes du Roi, des vases sur leur socle, garnis de bas-reliefs inspirés de ceux où Bouchardon avait

représenté les Saisons par des jeux d'enfants, toute une décoration en porcelaine dont Bachelier dicta aux sculpteurs les motifs, donnait l'illusion de la nature et des marbres.

A en juger par les éloges que prodiguèrent les chroniqueurs à cette composition imaginée et réalisée par les artistes de Sèvres, la fabrique royale avait bien et longtemps travaillé. Elle avait fait appel à tous les concours et les avait payés sans compter.

Pour la réduction de son monument et de sa statue, Pigalle avait reçu 600 livres. Son neveu et son élève, Mouchy, à qui la ville de Reims avait demandé le *Fronton de l'hôtel des Fermes,* fut récompensé largement (800 livres) du modèle qu'il en donna à Sèvres, cortège d'enfants auxiliaires de Mercure, vendangeurs et marchands. Il avait même, dit-on, dessiné tous les motifs essentiels.

La colonnade avait coûté 1,200 livres ; tout l'atelier des fleurs, dont la veuve Gravant, femme de l'inventeur, avait continué la fabrication, avait été mis à contribution à raison de 2,000 livres. Enfin, Bachelier, pour les enfants à la colonnade et les fontaines ; Duplessis, pour les vases ; le sculpteur modeleur Perrotin pour les figures du *Citoyen* et de *la France,* avaient touché le prix de ces travaux extraordinaires.

C'est un grand dommage, et il se comprend d'ailleurs, que ce surtout, commandé pour une occasion unique, ait en grande partie disparu. A la fin de l'année 1770, un marchand de Paris, de la rue Saint-Honoré, à l'enseigne de *la Couronne d'or,* fournisseur de Madame Du Barry, Poirier, qui peu de temps après fit faillite d'ailleurs, client habituel de Sèvres, s'était fait livrer le double de cet ensemble remarquable. Mais l'original et le double, trop rares et trop fragiles, couraient encore plus de risques que le monument de bronze en partie détruit à Reims par la Révolution.

Quelques moules de colonnes et d'enfants de la place de Reims représentent à la Manufacture les seules traces de cette œuvre si importante pour l'art et l'histoire. La pièce capitale, la statue de Louis XV, réduction exécutée par Pigalle lui-même et vendue alors séparément à plusieurs exemplaires en pâte tendre, a du moins été conservée. Elle fait partie

aujourd'hui des collections de M. Pierpont Morgan où elle voisine avec l'image de Madame de Pompadour en *Amitié* par Falconet.

Des accessoires, il nous reste les *Enfants à la colonne* et les morceaux du moule des *Nymphes des fontaines* que Bachelier employa à des pièces de surtout pour le public et le Roi. En 1772, il présenta à Louis XV ce dernier groupe « en biscuit doré » surmonté de l'Amour Bouchardon, exécuté en une pâte nouvelle que la Manufacture allait de plus en plus mettre en œuvre à partir de cette date.

Au moins, le souvenir précis de tout ce grand effort consacré par la porcelaine de France à la gloire de Pigalle, est-il demeuré avec cette statuette de l'artiste, qui a survécu, malgré sa fragilité, à l'effigie de bronze.

A cette époque, la Manufacture est vraiment devenue un musée des œuvres de Pigalle. Un *Hymen* signalé en 1784 à la vente de Vouges, et que nous n'avons plus, une figure tenant de la main droite un papier que désigne impérieusement le geste de la main droite, fut exécutée en 1769 et vendue la même année aux amateurs de biscuit. En 1770, le même cas s'est produit pour un groupe précieux du maître dont toute trace, sans le biscuit, eût disparu. Exposée par Pigalle au Salon de 1751, l'*Éducation de l'Amour par Mercure,* autre page de l'histoire de Psyché qui alors l'inspirait, est une réplique si semblable du groupe de Berlin qu'elle s'appela à Sèvres : « Mercure messager de l'Amour. » Toujours assis sur son nuage et coiffé de son bonnet à ailettes, le dieu, bon à tous les emplois que lui confie l'Olympe, a changé pourtant ici, sinon de costume, car il n'en a guère, du moins d'attributs. Au lieu du caducée, à ses pieds une sphère et, sur ses genoux, un livre qu'il fait épeler à l'Amour. L'aimable professeur qui, d'un geste affectueux du bras, soutient son élève appuyé contre lui ! Et comme la leçon paraît aisée et attachante à l'écolier dont elle éveille l'esprit et provoque les questions !

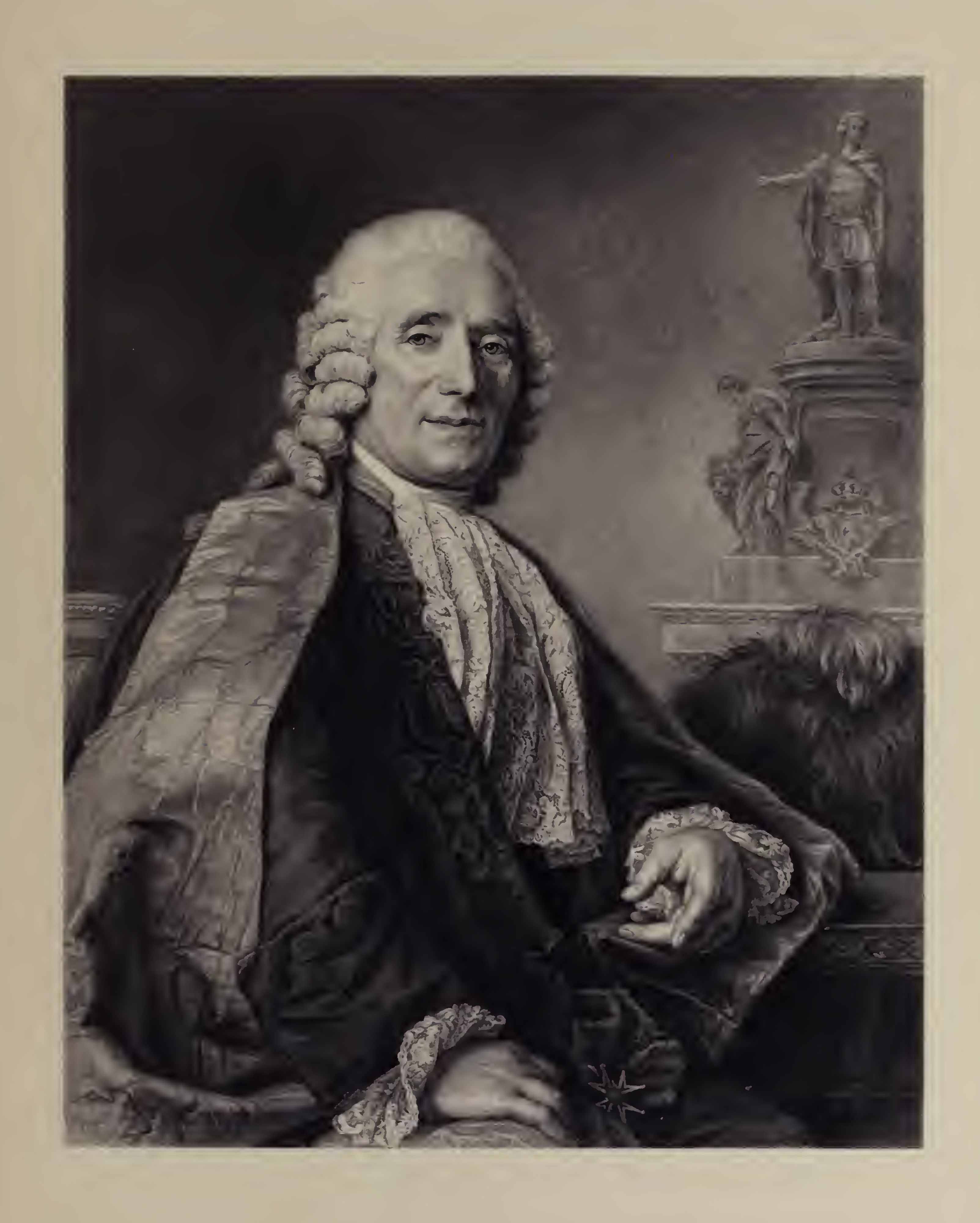
Je ne sais si cette seconde édition du sujet qui a fait la réputation de Pigalle n'est pas, à quelque point de vue, supérieur au premier. En tout cas, il l'explique et le fait comprendre par le mélange d'inspiration antique et de grâce moderne qui fut le privilège et comme la marque du génie

ALEXIS LOIR — J.-B. PIGALLE, SCULPTEUR

1714-1785

(Musée du Louvre)





de l'artiste. C'est à la fois, l'*Hermès* classique d'Herculanum que les Farnèse remettaient alors en honneur et l'adolescent élégant et spirituel, le *Mercure* que Boucher présentait à Louis XV.

Ce biscuit, cette œuvre essentielle à l'intelligence d'un art qui classait en Europe la sculpture française presque au rang de la statuaire antique, sans atteindre ni son originalité ni son esprit, peut nous rendre indulgents à l'abus qui se fit à Sèvres de ce système de reproduction.

Nous devons à cette méthode encore la copie de jolies œuvres de Pigalle, données au Louvre par un collectionneur éclairé et libéral, œuvres inspirées encore par l'art alexandrin et les fresques de Pompéi, mais traitées avec un caractère de vérité et un sens de la vie qui n'en font point de simples répliques des modèles antiques.

L'Enfant à la cage fut exécuté en marbre et exposé par l'artiste en 1750 pour le célèbre financier rival de Machault, Pâris de Montmartel, ainsi que *l'Enfant à l'oiseau,* ajouté comme pendant et souvent reproduit en bronze avec la réplique. Sèvres possède en outre deux *Enfants à la cage* groupés, le dénicheur de nids qui apporte l'oiseau captif et son camarade qui tient la cage ouverte et prépare la prison.

Il ne manquait guère à la galerie en biscuit de Pigalle qu'un rappel de ce mausolée qui consacra sa gloire et que Diderot saluait comme une des plus belles manifestations du génie français. On ne peut guère le regretter, l'original n'ayant pas eu le sort du monument de la place de Reims, et le biscuit n'étant pas de taille à se mesurer avec de pareils sujets.

Il est vrai qu'alors tous les sujets paraissaient bons à cette matière dont Bachelier avait la prétention de faire des marbres en miniature. Pour constituer un musée de la sculpture contemporaine, il ne se contenta pas des œuvres du maître qui en était le chef reconnu. Attentif à tous les talents, à toutes les pièces d'art qui se manifestaient à l'Académie ou dans les Salons, que la critique signalait au public, il procurait au biscuit toutes les collaborations.

Sèvres a ainsi conservé la seule œuvre restée à la France d'un sculpteur

oublié, que les amateurs purent un instant égaler et même préférer à Falconet, Jacques Saly. Du même âge que Falconet, comme lui enfant du peuple, et né à Valenciennes en 1717, parvenu à l'Académie en 1751 par l'effort d'un talent spontané qui s'imposa, il avait quitté la France en 1754 à l'appel du roi de Danemark et de la Compagnie danoise des Indes pour exécuter à Copenhague la statue équestre du souverain que cette compagnie offrait à Frédéric V. Saly avait laissé bien des regrets derrière lui, surtout à Valenciennes, où l'on put admirer du moins la statue en pied de Louis XV, détruite en 1793, reproduite par miracle en pâte tendre de Mennecy, que l'on vendait récemment 45,000 francs.

Dans le Nord, où l'artiste allait, appelé par les commandes qui devaient lui donner la réputation et la richesse, où il resta vingt ans et faillit avoir l'honneur et le profit de la statue de Pierre le Grand, il représenta l'art français avant Falconet, et plus longtemps. Le voyage que fit à Paris en 1768 son protecteur, le roi Christian VII, fêté par les Français sensibles à sa bonne grâce et à son intelligence du goût et des choses de France, fut pour Saly l'occasion d'un rappel honorable à la mémoire de ses compatriotes.

Louis XV l'anoblit pour faire plaisir au souverain qui l'avait adopté. A l'Académie des Beaux-Arts, que Christian VII visita comme les Gobelins et Sèvres, le recteur, pour faire sa cour, attira l'attention du roi sur le morceau de réception que Saly y avait laissé. Il le supplia d'agréer le petit *Faune* en marbre qui avait fondé la réputation de l'artiste.

La scène se passait le 15 décembre 1768. Un mois avant, la Manufacture de Sèvres avait offert au Roi un service de table à ses armes d'une valeur de 100,000 livres. Elle ne put faire moins que de s'imposer un nouvel effort pour conserver en biscuit l'image du groupe de marbre que l'Académie lui donnait. Dès le début de 1769, Bachelier y pourvut.

La copie en biscuit ne paraît pas d'ailleurs avoir été très favorable à la statue originale, à ce jeune pasteur qui s'élance un peu lourdement, portant un chevreau sur ses épaules dont les formes ont plus de force que de grâce. Et la trace qu'on en a conservée fort imparfaitement à Sèvres, où

on l'appelait *Faune Salis* ou *Faune aux Salès* même, s'est presque effacée.

Il en fut ainsi d'une autre statuette, exécutée en biscuit la même année et pour laquelle toute recherche de paternité serait interdite si le marbre original n'était demeuré cette fois dans la collection de l'Académie et depuis passé au Louvre : le *berger Pâris,* qui s'incline gracieusement coiffé du bonnet phrygien pour offrir la pomme aux déesses, œuvre un peu raide qui servit à l'auteur, Nicolas-François Gillet, de morceau de réception à l'Académie (1757).

Encore un transfuge de l'art français dans le Nord, ce sculpteur lorrain qui, aussitôt reçu académicien, s'en fut à l'Académie de Saint-Pétersbourg enseigner le modelage et l'apprentissage du ciseau aux jeunes Moscovites, transfuge tout à fait oublié qui, après un séjour de vingt ans, a laissé peu de traces en Russie même. Il est permis de croire que l'œuvre de Saly, remise en honneur par l'Académie, a suggéré à Bachelier le rappel de l'œuvre de Gillet, son contemporain, comme lui en exil.

Des académiciens d'alors qui n'avaient pas émigré, l'un des plus connus était le concurrent malheureux de Bachelier à la direction de Sèvres, Jean-Jacques Caffieri, adjoint depuis 1765 comme professeur. Les deux artistes ne paraissent pas s'être tenu rigueur, malgré la concurrence.

Dès 1768, le buste de Rameau, « du plus célèbre musicien de France », que Caffieri avait mis aux Salons de 1761 et de 1765 sous les yeux du public, était, grâce au biscuit, assuré de l'attention et de la sympathie des amateurs. Il méritait l'une et l'autre : le modèle en plâtre de l'époque, conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, est plus vivant encore que la copie de porcelaine. « Ce buste, disait Diderot, l'auteur du *Neveu de Rameau,* est frappant. Il est maigre, sec et froid, comme il est, Caffieri a bien attrapé sa finesse affectée et son sourire gracieux. »

Il semble aussi que Bachelier demanda au sculpteur un nouveau buste de Voltaire, exécuté comme pendant la même année, pour le même prix, et mis en vente en 1770. Un buste du philosophe par Caffieri a existé : il servit à la scène du couronnement par les comédiens en 1778 et se trou-

vait, au temps de la Révolution, dans les collections de l'Académie. Il est perdu. La gravure du *couronnement* permet d'apercevoir du moins la silhouette de l'homme de cour âgé, mais vivant et spirituel, coiffé de la perruque et vêtu d'un habit à la française autour duquel s'enroule un grand manteau et cravaté de dentelle.

Ce fut cette silhouette sans doute que la porcelaine de Sèvres a reproduite à la grande satisfaction du patriarche. « Le meilleur buste qui ait été fait de moi, écrivait Voltaire en 1775, est celui de la Manufacture de Sèvres. » Il s'en procura des exemplaires et voulut forcer Pigalle, qui allait le sculpter tout nu, à l'antique, à prendre pour modèle cette figurine si française, à la fois, et si ressemblante.

Le biscuit de Sèvres a encore conservé une œuvre de Caffieri qui fit du bruit en son temps, et dont il est malaisé de retrouver la trace.

A l'exposition de 1769, l'artiste présentait au public un groupe de soixante-huit centimètres de hauteur, destiné à être exécuté en marbre pour un amateur : *l'Espérance qui nourrit l'Amour,* œuvre très curieuse à cette date, par la double formule d'art dont elle s'inspirait. Très classique, en effet, cette figure de l'Espérance, coiffée à la grecque, vêtue d'un large vêtement flottant, chaussée de cothurnes, appuyée sur des attributs antiques, une large colonne et une ancre, et, d'autre part, très moderne le geste de cette Française qui, à l'école de Rousseau, a repris plaisir à donner le sein à l'enfant renversé dans une attitude de gourmandise abandonnée et voluptueuse.

Devant ce groupe, les contemporains s'étonnaient, embarrassés pour critiquer cette adaptation de l'antique qu'ils recherchaient, et pour louer sans réserve une composition où le réalisme de l'enfant suspendu au sein de sa mère les choquait fort. Aujourd'hui on regretterait que le modèle en terre cuite, relique et mélange de deux styles, ne nous eût pas été gardé.

Il y a lieu de penser que, le pendant de ce groupe, exécuté la même année, *la Fortune et l'Amour* dont seule la terre cuite servant de modèle a subsisté, fut aussi une œuvre demandée à Caffieri. C'est ce qu'on pourrait appeler la tentation de l'Amour par la Richesse : Cupidon se débat

dans les bras de la déesse aveugle et richement parée, entourée de tous les attributs de sa puissance, couronne et corne d'abondance, pour ne pas prendre, pour ne pas voir même le prix de la séduction. Le sujet fait penser au marbre d'Égine décrit par Pausanias. Sa facture est certainement inspirée des modèles antiques, mais avec des intentions spirituelles dans les gestes de la déesse et les mouvements de l'enfant qui trahissent un artiste du XVIIIe siècle et une pensée française.

A cette galerie de Caffieri, il conviendrait peut-être d'ajouter une Sibylle, figure qui sortit des ateliers de Sèvres en 1770 sur le modèle d'un marbre acquis de l'artiste par le célèbre collectionneur La Live de Jully.

Pour compléter cette série des sculptures françaises en biscuit, il faut rappeler deux groupes dont l'auteur ne nous est pas connu, *Vénus et Adonis, l'Amour et Psyché,* destinés à se répondre, également inspirés de l'antique. Les deux légendes d'amour, les plus délicates que nous ait léguées la fable grecque, ont fourni au sculpteur anonyme le motif de ces œuvres qui gagneraient peut-être à être vues sur les modèles mêmes.

Vénus et Psyché, dans leurs derniers embrassements, marquent leur peine de laisser partir leurs amants, l'adolescent en costume de guerrier romain, vigoureux et résolu, prêt pour la chasse, et l'enfant gracieux aux ailes déployées qui va s'envoler avec le jour. Ces figures, enlacées par couples, paraissent des copies auxquelles le biscuit n'a pas été favorable. La porcelaine, un peu froide, accusant la raideur du style, trahit la grâce de leur attitude.

A rechercher ainsi les copies de l'antique, la Manufacture de Sèvres s'éloignait des traditions qui avaient fait sa fortune. Il n'est pas de morceau en ce sens plus caractéristique qu'un groupe conservé parmi ses modèles, *les Vestales*. Si l'on n'avait la certitude que ce modèle fut créé dans les ateliers vers 1770 et mis en vente l'année suivante, on le croirait d'une époque bien postérieure, contemporaine du Directoire ou de l'Empire. Le sujet : une scène de l'opéra de *Castor et Pollux,* que l'on venait de reprendre sur le nouveau théâtre de Versailles, la scène dramatique où les jeunes filles viennent avec la civière relever le corps du héros assuré par leur courage

de l'immortalité, l'épisode consacré par le génie de Rameau. « Quand l'Opéra est aux abois, écrivait alors Grimm plaisamment, on descend la châsse des frères d'Hélène comme à Sainte-Geneviève celle de la paysanne de Nanterre. » L'auteur : un ciseleur d'art dont le nom s'est perdu, Jean Rameau, parent peut-être du musicien, orfèvre de la place du Carrousel, qui maria sa fille, miniaturiste distinguée, à un élève de Bachelier, le peintre Suvée. Ce n'était pas, comme on l'a dit, un artiste de la Manufacture : il lui prêta son modèle.

Mais n'a-t-il pas fallu, pour que Sèvres songeât à cet emprunt, que ces figures de femmes drapées à l'antique, que l'ordonnance noble, mais froide de cette pompe funèbre, parussent bien dignes d'être admises dans la galerie des maîtres contemporains, qu'on s'imaginât servir ainsi auprès du public la réputation artistique du biscuit ?

Quand il s'agit d'étendre le domaine de la porcelaine, de ce royaume de la pâte tendre fondé par Bachelier à la gloire de Sèvres et à la sienne, chaque année apporta l'occasion d'une nouvelle conquête sur les frontières des arts voisins. Bachelier n'y saurait résister. Peu lui importait que l'assimilation présentât des difficultés et même des dangers pour la gracieuse souveraineté dont il prétendait faire un grand empire.

Ce n'était pas assez que la porcelaine de France eût absorbé la sculpture, l'œuvre de Pigalle, de Bouchardon et de Saly. Ses destinées ne seraient accomplies que lorsqu'elle aurait fourni victorieusement la preuve de son aptitude à reproduire, comme les Gobelins ou Beauvais, les chefs-d'œuvre les plus célèbres de la peinture. Par ce dernier effort s'affirmerait la toute-puissance du biscuit : Bachelier, du moins, le crut.

Il ne voyait pas ce que Sèvres, à force de gagner en étendue, en variété, risquait de perdre en originalité. Ce musée de copies pourrait-il jamais valoir les créations de l'art qui s'était affirmé si spontané, si libre par une sorte de collaboration de la matière et des artistes? Sans y prendre garde, et comme ébloui par des résultats qui dépassaient son attente, l'inventeur du biscuit poussait son invention.

Depuis son époque, la coutume se prit à la Manufacture de faire en

porcelaine des sculptures, comme l'on faisait, à tort aussi, des tapisseries, d'après les peintures et les gravures à la mode.

Il faut rendre justice d'ailleurs aux artistes de Sèvres, ouvriers d'art incomparables, à qui on demandait ces tours de force. Un nouveau directeur, conseiller à la cour des Monnaies, Parent, que le Roi mit à la tête de la maison en 1773, par la faveur de son fils, premier commis au ministère des Finances, rendait à ces sculpteurs mal connus un hommage mérité quand il écrivait : « Je vis au milieu des artistes qui suivent fidèlement les pas que M. Falconet leur a tracés. Ses élèves et ceux de M. de Boucher ne dégénèrent point des principes qu'ils ont tracés. »

Si une entreprise aussi scabreuse que cette traduction en biscuit des tableaux et des tapisseries n'aboutit pas à la décadence de cet art, s'il se défendit et maintint sa tradition, c'est qu'il fut sous leur garde.

Ils s'essayèrent d'abord, en 1770, à la copie de la figure de l'Amour, souvenir aimable, mais assez banal de l'antique, *l'Amour bandant son arc* que Charles-Antoine Coypel avait peint pour le duc d'Orléans. Le modèle en sculpture paraît avoir été l'œuvre d'un artiste habile de la maison, Nicolas Duru, qui s'était formé aux leçons de Falconet, jugé digne par le maître de l'aider à son *Pygmalion,* et, plus tard, de présenter au public un groupe de *l'Amour rémouleur,* tout à fait dans le même esprit.

Mais bientôt son confrère Le Riche, à qui semble avoir été confiés les groupes spirituels et délicats, entreprenait une tâche plus étendue et qui lui fit honneur, un surtout de l'*Histoire de Don Quichotte* (1771). La série de Don Quichotte fut l'œuvre par excellence de Ch.-Antoine Coypel. Ces cartons, conservés par les tapisseries des Gobelins ou popularisés par les maîtres graveurs et les éditeurs du temps, étaient devenus pour la société du XVIIIe siècle des objets d'art presque classiques. Le motif était bien approprié à cette rivalité de Sèvres et des Gobelins.

Le sculpteur en biscuit choisit pour pièce centrale l'une des actions les plus héroïques de l'illustre gentilhomme, sa *Lutte victorieuse contre le château en carton* et les marionnettes de maître Pierre. L'ardeur du chevalier, la mine dolente du baladin ruiné et l'effroi de son valet, la joie de l'hôte-

lier qui rit à se tenir les côtes, la bonhomie gouailleuse de Sancho font de ce groupe une scène de comédie achevée et, en sculpture, presque un tour de force.

Les deux autres biscuits, les scènes de côté, répondaient à deux des plus jolies tapisseries des Gobelins : *Don Quichotte consultant la tête enchantée* et le *Tribunal de Sancho* dans son île de Barataria. Ce sont des copies où, pour affirmer son originalité, le sculpteur n'avait que la ressource de son ciseau : la composition et le dessin lui étaient, pour ainsi dire, imposés. Les silhouettes de Sancho rendant la justice, à sa manière, du haut de sa chaise curule, de l'intendant fortement intéressé par la forme nouvelle des arrêts, du berger et de la luronne qui le traîne à la barre pour des violences imaginaires valent les statuettes les plus fines et les mieux campées de l'époque de Fernex et de Falconet.

Le succès enhardissait Bachelier dans la poursuite de son programme. En 1772, il voulut traduire et imiter deux œuvres de Carle Vanloo, aussi répandues dans les salons du XVIIIe siècle que les cartons de Don Quichotte. Le tableau que Madame Geoffrin avait commandé et même inspiré à Vanloo, ce qu'on appelle *la Conversation espagnole,* avait eu un grand succès dans sa nouveauté. « Il a toujours conservé sa réputation », disait Grimm.

Dans cette dernière époque du règne de Louis XV, l'Espagne, devenue par la politique de Choiseul et de Charles III, l'alliée de la famille et de la nation, se trouvait à Paris, surtout dans le monde des philosophes, fort à la mode. Il était naturel que Vanloo, dont le neveu, Louis-Michel, avait fait fortune en Espagne jusqu'en 1753, fut, dans les arts, l'interprète de cette sympathie. Il y eut désormais à Sèvres des groupes et des figures espagnols. Aux scènes de Don Quichotte, aux copies de Coypel, on ajouta bien vite la *Conversation* de Vanloo.

Ne fallait-il pas que la porcelaine fût à la hauteur de la gravure popularisant l'œuvre du peintre? Depuis 1769, on ne voyait plus au Vaux-Hall que danseurs espagnols. Les seguedilles et la guitare reprenaient la vogue longtemps usurpée par l'Italie. C'était le règne prochain, sur le théâtre, des Espagnols du sieur Caron de Beaumarchais, grands d'Espagne, bacheliers

et chanteuses d'ariettes dans le goût sévillan, agréables par leur costume d'outre-monts autant que par le feu de leur esprit parisien. « Ce tableau, dira, d'une de ses scènes, l'auteur du *Mariage de Figaro,* est juste la belle estampe d'après Vanloo. »

Dès 1772, le biscuit, par le ciseau de Le Riche, a présenté au public le comte Almaviva debout dans le costume que lui a donné Beaumarchais, en veste et culotte de satin, avec moustache à la Velazquez et collerette à fraise. La charmante femme dont le comte interrompt le concert, c'est bien Rosine aussi, pour laquelle, à cette date même, l'auteur du *Barbier* sollicite de M. de Sartine l'accès de la scène française. Rien d'étonnant, puisque le groupe et la comédie se rattachent aux modes qui ont fait la fortune du tableau de Carle Vanloo, et à ce tableau.

Le neveu de Carle, Louis-Michel Vanloo, avait fait comme Beaumarchais séjour en Espagne. En 1769, il exposait une Espagnole jouant de la guitare. La toile du neveu paraît avoir inspiré aux artistes de Sèvres les groupes de côté qui vinrent aussitôt compléter la copie de *la Conversation,* autres épisodes de ce concert castillan. L'un, que l'on appelait à Sèvres *le Concert de mandore* ou *le Flûteur,* était un duo entre un grand seigneur jouant de la flûte auprès de sa dame parée à l'espagnole et touchant de l'instrument qui faisait alors fureur. L'autre, *le Concert de hautbois,* de ce hautbois d'amour demeuré classique en Espagne, formait avec le précédent comme un quatuor de voix et d'instruments, réplique agréable des quatre silhouettes de *la Conversation espagnole.*

Après les groupes, on en vint à Sèvres aux figures isolées, toujours à la mode de l'Espagne et des Vanloo. Une tradition de la Manufacture veut qu'une de ces figures fût, d'après Louis-Michel Vanloo, le propre portrait de Madame Du Barry, en cantatrice espagnole. La tradition est vraisemblable : il y a beaucoup d'analogie entre les traits de la chanteuse et ceux de la favorite que d'autres biscuits de Sèvres nous ont conservés. Nul doute en tout cas que cette chanteuse ne soit la *Joueuse de mandore* qui s'est levée pour donner la réplique au *Joueur de mandore;* le grand seigneur a seulement échangé sa flûte contre cet instrument qui convient

aux sérénades amoureuses. Et, pour achever, voici le couple de la *Cantatrice à la fraise,* qui a quitté le groupe où elle écoutait la chanson du hautbois et du *Joueur de musette,* chantant sa plainte d'amour. L'ensemble a sa valeur pour l'histoire de l'art et des mœurs.

Il témoigne de la grande autorité que les Vanloo, ces derniers représentants de la manière élégante et spirituelle du XVIIIe siècle, eurent encore sur leur époque. Il fait pressentir le succès de Beaumarchais, à un moment où l'on se passionnait pour les tonadillas, les intermèdes et les danses espagnoles. Mais ce ne sont, après tout, que copies, auxquelles manque l'inspiration d'un véritable sculpteur, gravures peut-être, si l'on veut, par l'habileté et la souplesse de l'interprétation. Le biscuit avait été et pouvait être davantage.

Bachelier et Boileau, le directeur vieilli de la Manufacture, s'obstinaient pourtant à ces travaux. Et lorsqu'un nouveau directeur, Parent, vint de Paris, où son fils faisait la loi auprès du ministre Bertin, prendre l'administration de la maison, la tendance parut même s'accentuer.

Des groupes originaux s'exécutèrent encore, mais en petit nombre, cette gracieuse composition des *Sirènes supportant une vasque,* qui est conservée au musée des Arts décoratifs, et qu'on dirait dessinée par Duplessis, l'orfèvre habile attaché depuis vingt ans à la Manufacture : tant ce modèle semble fait aussi bien pour l'argenterie que pour la porcelaine ! C'était aussi, dans un tout autre style, plus moderne si l'on veut, ou plutôt antique, le groupe qu'on croirait inspiré de l'*Amitié* de Falconet, *l'Autel de l'Amitié,* ou « l'Amitié offrant son cœur sur l'autel qu'allume de son flambeau l'Amour », enfant espiègle et cruel.

Ces groupes méritent d'être rapprochés, pour les deux tendances si différentes qu'ils accusent et entre lesquelles la porcelaine, comme tous les arts de cette époque, se partage. En 1773, le style, comme le règne de Louis XVI, s'approche : on le reconnaît à toute une série de Termes, une dizaine de petites statuettes destinées à la décoration des tables, dont les spécialistes ornaient leurs jardins artificiels, images réduites des parcs à la française. Dans leurs gaines droites et finement ciselées, ces figurines,

ANONYME — LE TRIOMPHE DE BACCHUS

(Groupe central du Surtout de Bacchus)

Pâte tendre (1772)

(Petit Trianon, Versailles. — Exemplaire pâte dure)





analogues à la collection des marbres du musée de Rennes, *Hiver, Été, Automne, Printemps, Mars, Minerve, Bacchus, Cérès, Apollon, Diane,* valent l'effort qu'on a fait à Sèvres en ces temps derniers pour les tirer des moules où elles dormaient depuis plus d'un siècle. Les ateliers du biscuit reprenaient encore à cette époque une suite de dieux, assez négligés depuis qu'ils avaient fait, à l'origine, la fortune de la pâte tendre, *Bacchus, Cérès, Mercure, Pandore, Apollon et Hébé,* bibelots qui font penser au *Jupiter armé de la foudre,* l'une des toutes premières œuvres de Michel Clodion.

Mais ce n'étaient que des bibelots. Et toujours à Sèvres on voulait pour la porcelaine de France d'autres horizons, des destinées plus hautes.

M. de Marigny, le grand ordonnateur de l'art français à cette époque, dès 1760 projetait d'installer les tableaux de la collection royale dans les galeries du Louvre, inachevées depuis l'abandon du palais par Louis XIV. Pour la galerie d'Apollon que Le Brun, appelé à Versailles, n'avait pu décorer, le frère de Madame de Pompadour, en 1764, avait commandé aux peintres des modèles de décoration : Hugues Taraval, au retour d'un séjour en Suède auprès de son père, exécuta un plafond central et des panneaux. L'importance du travail, le projet de Taraval soumis à l'Académie, qui l'approuva et prit l'esquisse comme morceau de réception de l'auteur, avaient fait grande impression en 1770 sur le public.

L'un des panneaux seuls, *l'Automne,* a trouvé sa place au Louvre. L'œuvre principale, le plafond, qui devait être le cortège et le triomphe de Bacchus, demeura à l'état d'esquisse. Taraval s'en trouva dédommagé par une nomination de surinspecteur des Gobelins.

Tandis que cette grande décoration, en 1772, se préparait, l'occasion parut bonne aux directeurs de Sèvres, à Bachelier et à Parent, de faire leur cour à Louis XV, en fixant, par la sculpture de porcelaine, le souvenir de cette entreprise, qui rappelait Louis XIV et Colbert.

Un nouveau surtout de table fut mis, vers la fin de 1772, en fabrication aux ateliers de Sèvres : la pièce principale représentait, comme le plafond de la galerie, *Bacchus glorieux* au milieu des pampres, des

amphores, des instruments de musique et de comédie déposés à ses pieds, d'enfants jouant avec le tigre couronné de pampres par une bacchante, servi par une autre qui, d'un geste, attentif, emplit la coupe du dieu de l'ivresse et de la joie.

Autour de Bacchus, le cortège se forme : d'un côté, une *Bacchante dansant* sur le rythme de son tambourin au son de la flûte du dieu Pan, qui la contemple amoureusement ; de l'autre, une *Bacchante agitant ses cymbales* devant un autre dieu qui souffle à pleins poumons dans sa conque marine. Il se continuait avec des figurines isolées, destinées à parer la table, un *Satyre jouant de la corne,* un *Ægipan de la flûte,* une *Bacchante qui tient un vase,* une autre un *cistre,* un *Faune* obligé de laisser au repos sa musique, une *Bacchante* ses fruits pour porter sur leur tête un corbillon, un *Pan à la croupe de bouc* obligé, comme la *Ménade bachique,* au même office ; enfin, quatre silhouettes ajoutées peut-être plus tard, un *Faune* et une *Flore,* une *Naïade* et un *Zéphyr,* tous quatre supportant des corbeilles différentes.

Tous les êtres mythologiques d'ordre inférieur, suivants et suivantes de Bacchus, associés à son triomphe pour personnifier avec lui l'énergie intense de la vie, ont répondu à l'appel du sculpteur en biscuit qui les veut employer à la gaieté ou à l'usage des festins de son temps. Des groupes d'*Enfants porte-lumières,* qui sonnent l'hallali du cor ou répandent les richesses de leurs cornes d'abondance, des *Enfants en bougeoirs,* figurants classiques de ces bacchanales, les devaient éclairer. De l'esquisse peinte par Taraval pour le Louvre, le biscuit reprenait les motifs, restituait en sculptures variées et vivantes la vie, sinon la couleur.

Tout cet ensemble était-il l'œuvre des artistes habitués depuis quelques années, obligés dans les ateliers de porcelaine à donner la forme et la vie aux modèles que leurs directeurs choisissaient sur les tableaux ou les tapisseries en vogue ? On serait tenté de le croire à voir les esquisses au crayon, groupes d'enfants aux lumières, statuettes de satyres que la Manufacture a recueillies parmi les reliques de son passé, proposées au travail des sculpteurs pour les inspirer et les guider, croquis élégants

LE TAMBOUR DE BASQUE

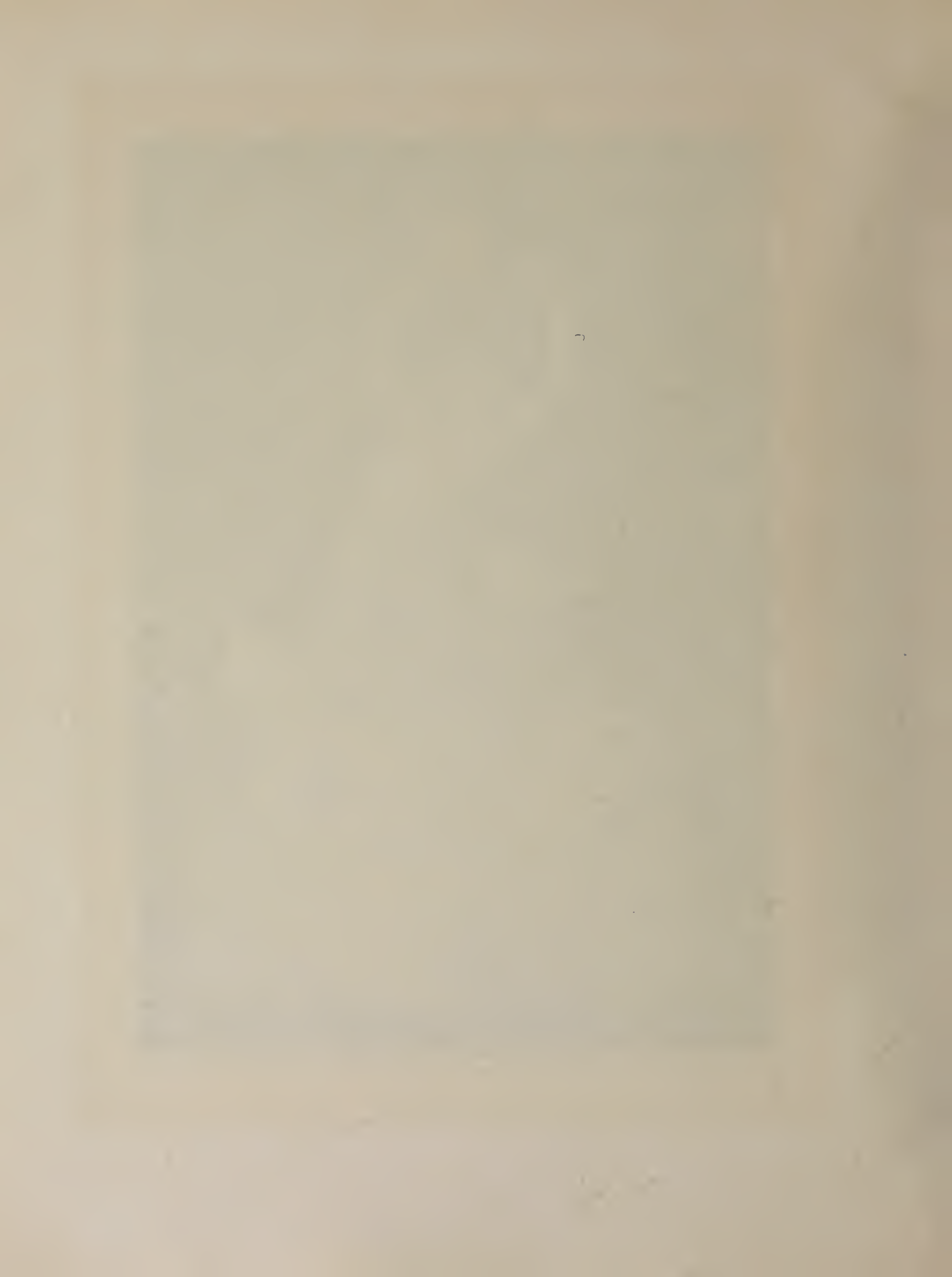
(Groupe de côte du Surtout de Bacchus*)*

Pâte tendre (1772)

(Petit Trianon. — Exemplaire pâte dure)







quoique un peu lourds, comme tout ce cortège où l'on trouverait plus de mouvement que de vie.

Qui dessinait cependant, à la manière de Pigalle, ces groupes, ces figurines? Bachelier peut-être, ou un sculpteur du dehors, qui, précisément, exposait au Salon de 1773 une bacchante dansant et portant des cymbales, — l'académicien Félix Lecomte, élève de Falconet. Bacchanales d'enfants, têtes de ménades, groupes de Bacchus et du dieu Pan, paraissent avoir été les thèmes favoris de cet artiste, à qui la faveur de M. de Marigny et de Madame Du Barry procurait alors de nombreuses commandes du Roi, pour l'hôtel des Monnaies, l'École militaire et Louveciennes.

De Louveciennes, la demeure luxueuse de la dernière favorite, à Sèvres, il y avait plus d'écart qu'entre Bellevue et la Manufacture assurément. Cette différence n'empêcha point Madame Du Barry de rendre à la porcelaine de France la protection et l'appui qui auraient pu lui manquer depuis la mort de Madame de Pompadour.

Dès qu'elle eut triomphé de l'opposition des Choiseul, soit par amour du luxe élégant, soit par désir de faire sa cour au Roi, soit par dessein arrêté d'imiter la première favorite, la dame de Louveciennes prétendit en 1770 à son tour au rôle de Minerve, ou d'Aspasie. Les inventaires de ses collections, les comptes de ses commandes aux artistes ont permis de noter tous les détails de ces libéralités, que solda le Trésor royal, ciselures d'or et d'argent demandées à Roettiers, bronzes travaillés par Gouthière, meubles de Riesener, bas-reliefs de Lecomte et Monnot, statues de Vassé et d'Allegrain, peintures de Fragonard, de Drouais, de Vien : tout un musée d'art, dont l'aquarelle de Moreau, à défaut de la réalité, nous a conservé l'image vivante.

En quatre années, de 1771 à 1774, qui ont suffi à l'éclosion de cette moisson d'art, malgré les efforts de l'abbé Terray contre la dépense de la Cour, la Manufacture de Sèvres a fait porter à Louveciennes et à Versailles pour plus de 50,000 livres de services, de vases, de figurines et de groupes. Une clientèle si précieuse valait les hommages et les égards que Sèvres

ne marchanda point, dédicaces à la Du Barry de vases, de couleurs même, attentions particulières aux artistes qu'elle recommandait.

Cet échange de bons offices entre la favorite et la fabrique royale s'affirmait aux ateliers du biscuit, de 1771 à 1773, comme s'étaient marquées les faveurs de la Pompadour et du Roi, dans des bustes modelés par les artistes du temps en l'honneur de la maîtresse royale.

Deux bustes de la Du Barry en pâte tendre, qu'il ne faut pas confondre avec les biscuits fabriqués aujourd'hui à Sèvres au moyen de surmoulages récents, ont survécu aux destructions de l'époque révolutionnaire.

L'un est conservé au musée de Sèvres, celui qui a servi de type aux éditions modernes, avec sa date et le nom de son auteur : *Pajou sc. regius faciebat 1771*. Il y est arrivé en 1869 par le zèle de Massue, qui l'obtint d'un collectionneur, M. Rouanet de Gouville. Le propriétaire, qui le céda, l'avait acquis du fils de l'acteur Armand, à qui Madame Du Barry, par testament, l'avait laissé. Peu d'objets d'art ont un état civil et une histoire aussi bien établis.

Nous savons non seulement la série des maisons où il a passé, mais l'époque précise où il est entré aux ateliers de Sèvres. C'était en l'année 1771. Pajou, qui, comme Falconet, avait trouvé auprès de Lemoyne des leçons décisives pour l'avenir et la forme de son talent, s'imposait depuis dix ans au public par son habileté à traduire l'expression et la grâce des physionomies françaises. Il se classait déjà comme le successeur de son maître, dont nous le voyons sur le beau pastel de Madame Guiard occupé avec une gratitude attendrie à fixer le visage distingué et mobile. Le buste du grand dauphin, commandé après la mort de ce prince, en 1767, par le précepteur de ses fils, le duc de la Vauguyon, la statue de Marie Leczinska exécutée en 1769, recueillie par le Louvre, désignaient Pajou, après Lemoyne, comme le sculpteur officiel des personnages en vue. Et nulle, certes, n'était plus en vue que Madame Du Barry en 1770.

La jolie femme qu'elle était alors, « elle est jolie, j'en suis content », disait Louis XV à Choiseul, « rien d'une dame de Maintenon », ajoutait-il ; la beauté blonde dont les contemporains ont loué la riche chevelure, l'air

de vierge, la gorge et les bras si parfaitement arrondis, vint en 1770 s'offrir au ciseau du sculpteur désigné par sa réputation, par ses relations avec le fameux roué Jean Du Barry, auteur intéressé de la rare fortune de la sœur. Ce fut l'occasion d'un premier buste en terre cuite, très différent du marbre du Louvre, qui lui est postérieur de deux ans.

Quand ce premier essai parut au Salon de 1771, les critiques saluèrent cette œuvre de volupté et d'élégance, l'arrangement harmonieux de la chevelure retenue par une bandelette qui laissait pourtant retomber des deux côtés du visage hardi et joli les boucles d'or, le décolleté assez audacieux de ces épaules et de cette gorge découverte jusqu'aux seins dissimulés par les plis drapés de l'étoffe. Haute et puissante dame, Jeanne-Bénédicte comtesse Du Barry, d'abord satisfaite, obtint aisément des directeurs de Sèvres le privilège d'en faire exécuter en biscuit une épreuve réduite de moitié : aussitôt Pajou, avant 1771, livrait pour moitié prix de l'autre portrait, le modèle aux artistes de la Manufacture.

Les grandes beautés à la mode, surtout quand elles se savent distinguées par les rois, ont des caprices. Au moment où l'œuvre de Pajou allait être donnée aux mouleurs de Sèvres, Madame Du Barry la refusa ; en 1774, le buste restait encore à l'artiste pour compte. Le biscuit se perdit. Le pauvre sculpteur dut se remettre au travail et, en 1771, produisit un nouveau modèle, qui, cette fois, plut et fut exécuté en porcelaine.

Entre les deux portraits, Pajou a lui-même, dans un mémoire curieux, retrouvé par le baron Pichon, marqué les changements : « Ajustée et coiffée différemment », dit-il. Sur le buste de 1771, conservé à Sèvres, une coiffure savante, faite de rouleaux rapprochés comme sur la tête d'une impératrice romaine, a remplacé le bandeau et les boucles à la grecque. C'est la mode de l'année que l'on retrouve sur le médiocre tableau de Versailles, inspiré par l'estampe en couleurs de Dagoty, Madame Du Barry prenant son café des mains de son nègre Zamor. Le biscuit de Sèvres signé Pajou et l'estampe sont contemporains. Décidément le coiffeur faisait la loi aux artistes. Le sculpteur l'apprenait à ses dépens : l'année suivante encore, Madame demanda à être coiffée dans le goût de la *Baigneuse* de

Falconet : d'où un nouveau buste, qui, « après avoir été fait et m'avoir employé de mon temps, obligé à plusieurs voyages à Versailles et dans les autres maisons royales, n'ayant pas eu l'avantage de plaire », finalement resta pour compte encore au sculpteur.

De quatre modèles que Pajou modela ainsi de la célèbre et exigeante dame, un seul, le biscuit de 1771, avait trouvé grâce devant les arrêts changeants du coiffeur Legros, le conseiller en vogue des grâces féminines. Ce n'est pas le règne de Louis XVI, c'est le règne plus fameux du coiffeur de la femme, de Léonard, qui s'approche. Les doléances de Pajou ne présentent pas moins d'intérêt que l'histoire de son biscuit : et ne serait-ce que pour établir la position relative d'un académicien et d'un artiste en cheveux sous le gouvernement et au service de la Du Barry, les épisodes de cette sculpture en porcelaine ont leur prix.

La Manufacture de Sèvres, comme l'artiste, d'ailleurs, s'était prêtée aux fantaisies de sa cliente. Le biscuit de Pajou n'était pas un de ses modèles, destinés à la vente : contrairement à la règle absolue de la maison, il était signé et daté. Sèvres avait seulement, pour ce travail dont les prix ne figuraient pas sur ses comptes, fourni au désir de la Du Barry ses ateliers et ses fours. Bientôt, pour mieux marquer leur empressement, les directeurs mirent en fabrication, à la fin de 1771, un autre buste de la comtesse qu'ils payèrent alors au sculpteur le plus qualifié, au maître de Pajou, Jean-Baptiste Lemoyne.

Par une rare bonne fortune, un exemplaire unique de cette œuvre en pâte tendre, sans date ni signature, celui-là, est demeuré à la bibliothèque de Versailles. Rien qu'à le voir, on comprend le propos de Grimm : « Cet artiste réussit parfaitement aux portraits de femmes par les grâces inimitables de son ciseau. Il est ce qu'on peut appeler un très joli sculpteur. » Le biscuit aura rendu à Lemoyne les mêmes services qu'à Falconet. Il aura sauvé plusieurs de ses meilleures œuvres.

Quand on rapproche ce buste de la Du Barry du biscuit de Louis XV exécuté en 1759, on ne résiste ni à l'analogie, ni au charme de ce couple en porcelaine. Voilà bien, consacrée par le ciseau d'un maître, la double

royauté de ce temps : le Roi, à soixante ans encore « le plus bel homme de sa cour », la plus belle femme du royaume, dont, sans souci de ses origines et de son passé, ce souverain fit une reine. A Madame Du Barry, Lemoyne a su donner un port de souveraine par le geste de la tête fièrement dressée, comme celle de son royal amant, avec assez de souplesse cependant pour que l'harmonie des cheveux massés ou déroulés en boucles superbes, de la gorge et des bras découverts ou dessinés par l'étoffe aux plis moelleux, souligne les charmes et la toute-puissance de la femme.

Quand il dessinait en des pages de connaisseur le portrait de la favorite, Choderlos de Laclos décrivait sans y songer le biscuit, si vrai, si intelligent de Lemoyne : « J'ai vu des gens s'étonner de la destinée d'Elmire. L'amour a fait tant de prodiges dans ce genre qu'il ne faut, en vérité, s'étonner de rien. Convenons cependant qu'il choisit des instruments propres à faciliter ses succès.

« Elmire avait reçu de la nature un assortiment de beautés dans tous les genres, qui, presque jamais, ne se trouvent réunis dans le même individu. Depuis ses superbes cheveux, si richement fournis et d'une si belle teinte, jusqu'aux pieds modelés par la main des grâces, tout avait le caractère de ce beau idéal que les Grecs ont conservé dans leurs ouvrages immortels. L'œil enchanté ne quittait la physionomie que pour retrouver les mêmes avantages dans les formes si naturellement soutenues, dans une taille si agréablement dessinée, dans les bras si parfaitement arrondis, terminés par des mains voluptueuses. »

Le biscuit de Sèvres fut présenté à la comtesse le 5 février 1772 par les directeurs. Un mois après, elle achetait un exemplaire pour offrir, disent les registres de vente, « son buste d'après Lemoyne, à son ami Le Blanc », le joaillier sans doute, chez qui elle dépensait sans compter. Les achats continuèrent pendant toute l'année, attestant ses préférences. Le modèle de Lemoyne avait fait oublier le biscuit de l'élève, de Pajou.

Lorsque, à la mort de Louis XV, la noble dame fut invitée à quitter la Cour, l'inventaire des objets d'art qu'on déménagea de Versailles à Louveciennes, dressé par son intendant, signalait deux œuvres de Lemoyne,

un buste du feu Roi monté sur un socle de bois noirci, le buste de la comtesse en porcelaine de Sèvres, celui qu'elle avait préféré au biscuit de Pajou, décidément sacrifié.

Si, un an plus tard, un dernier buste de Pajou de Madame Du Barry, l'œuvre en marbre célébrée par la critique au Salon de 1773, conservée à Louveciennes et depuis au Louvre, obtenait l'agrément, ce fut sans doute à l'heureuse idée qu'eut l'artiste alors de retourner à l'école de son maître, de s'inspirer de Lemoyne. Le bibelot en biscuit inspirant le marbre, quel triomphe pour Sèvres, quelle justification pour Bachelier! Cette fois Pajou toucha le prix du portrait et reçut des éloges que peut-être il ne méritait pas seul. « Il n'est personne, disait-on, qui, en voyant cette figure céleste, ne lui décerne sans la connaître le rang qu'elle occupe et ne s'écrie avec M. de Voltaire :

« L'original était fait pour les dieux. »

Dans les cérémonies de ce culte rendu par l'art français à la reine du jour, Sèvres n'oubliait point, au reste, les hommages dus à la vraie reine de demain, qui, mécontente de la comparaison entre une archiduchesse et une fille de Paris, ne le lui eût pas pardonné : Marie-Antoinette était à peine installée comme dauphine que Lemoyne se vit appelé à l'honneur, dont seul il paraissait digne, de modeler ses traits : une galanterie que la cour de France voulait faire à Marie-Thérèse, sa mère, et que Louis XV paya en 1772 à Lemoyne 3,000 livres.

Le buste en marbre, ainsi qu'un portrait en miniature de la Dauphine, fut envoyé à Vienne où il est demeuré, image délicate de la femme enfant encore, qui, cependant, fait pressentir la reine. Dès la fin de 1771, un buste en biscuit de même taille et de même prix que celui de Madame Du Barry fut exécuté à Sèvres en pâte tendre et livré pour l'exposition qui se faisait régulièrement à la Noël dans les salons de Versailles. Est-ce le bijou d'art précieux en pâte tendre conservé au petit Trianon, sur une commode, dans la chambre même de Marie-Antoinette ? Il attire moins l'attention, quoique intact et parfait, que le grand buste retrouvé et acquis

MADAME LABILLE-GUIARD — A. PAJOU SCULPTANT LE BUSTE DE SON MAITRE J. B. LEMOYNE

(Musée du Louvre)







en morceaux par Napoléon III en 1858, réparé, reproduit depuis à Sèvres et placé sur une cheminée voisine. On le donne d'ordinaire comme une réduction pure et simple de ce grand buste attribué, d'ailleurs sans aucune preuve, à Pajou. Il faut y voir plutôt l'adaptation au biscuit de Sèvres de l'œuvre commandée à Lemoyne et envoyée à Vienne : tant il y a dans l'attitude du modèle à la fois juvénile et royale, dans cette figure fraîche et nerveuse, malgré quelque différence de costume, d'analogie avec le buste de marbre de Lemoyne, alors surtout qu'on ne connaît de Pajou aucun buste en ce genre, ni exposé aux Salons, ni conservé depuis. Le privilège des bustes à Sèvres, comme à la Cour, appartenait au maître, qui, de l'avis de Grimm, donnait avec la grâce l'immortalité.

Entre les biscuits de Louis XV, de la Du Barry et de Marie-Antoinette, il y a, sans parler des indications précises gardées par les livres de la Manufacture, une parenté qui dénonce un auteur commun.

Pourquoi la postérité n'a-t-elle pas conservé à Lemoyne la réputation et la place que lui reconnaissaient ses contemporains ? Pourquoi a-t-elle paru insensible à ce qu'il avait su mettre de grâce, d'esprit et de vie dans un art exposé à la monotonie et à la froideur des portraits officiels? Peut-être le service que Jean-Baptiste Lemoyne a rendu à la sculpture française, d'avoir transmis à Falconet, à Pajou et à Houdon les leçons de Coysevox lui a-t-il fait tort ?

D'ailleurs, de toutes les œuvres en biscuit que la Manufacture à grands frais produisit alors depuis la mort de Madame de Pompadour et le départ de Falconet, les bustes de l'artiste éminent que l'Académie prit pour recteur, sont parmi les mieux adaptées à la matière et à l'esprit du temps.

Il ne suffisait pas cependant de ces hommages excellents rendus par la fabrique de Sèvres à ses nouvelles protectrices pour conjurer la crise qui s'y préparait. A la fin de 1772, le programme trop ambitieux de ses directeurs commençait, quand Boileau mourut, à faire sentir ses effets. La sculpture en biscuit, pour laquelle on avait rêvé des destinées trop hautes et qu'on avait laissée depuis sept ans sans direction spéciale, vendue trop cher, ne se vendait point et encombrait les magasins.

Un témoin anonyme a décrit le désordre, à cette époque, des ateliers de Sèvres. Le croirait-on ? Aucun registre n'existait des objets d'art, exécutés dans la maison depuis l'origine. Les moules, parfois très nombreux et très compliqués, nécessaires à l'établissement d'un modèle, se trouvaient pêle-mêle, confondus avec les moules des autres modèles. Aucun classement pour les ranger, ni les retrouver. On se fiait à la mémoire et à la bonne volonté d'un vieux mouleur de la Manufacture qui pouvait manquer, pour rechercher et rapprocher les pièces d'un même sujet.

La comptabilité des travaux exécutés par les tourneurs et les sculpteurs présentait le même désordre. Pour un objet réussi, que de déchets, ou, comme on disait, de rebuts, par la faute des artistes et des ouvriers, qui ne s'en vantaient point et se soustrayaient aisément à tout contrôle !

Dans ces conditions, sans doute, les chefs s'enrichissaient ; Boileau, par exemple, simple commis des Aides à ses débuts, pourvu à sa mort de 50,000 livres de rente ; Marmet, petit avocat de Besançon à l'origine, devenu propriétaire en vingt ans, malgré une famille nombreuse, d'un bien de 500,000 livres que lui avait valu la sous-direction. La Manufacture, où ils dépensaient et ordonnaient sans compter au gré des artistes, ne retrouvait pas dans les ventes à la Cour et au public, faites d'ailleurs souvent à crédit, des ressources suffisantes pour lutter contre le désordre intérieur et la concurrence des fabriques particulières.

En vain, le directeur qui prit en main les intérêts de Sèvres, Melchior-François Parent, conseiller du Roi en sa cour des Monnaies, s'efforça-t-il dès 1773 d'établir l'ordre dans les ateliers et la comptabilité dans la maison. Sa correspondance et les nombreux registres qui, à cette époque, ont été constitués par son ordre, témoignent de son effort.

Ces réformes venaient bien tard : ce fut Parent qu'on accusa de la faillite quand elle se produisit en 1778. L'histoire lui sera plus indulgente que les contemporains. Elle lui doit la première liste des sculptures qui ait été dressée à Sèvres, et surtout le premier classement méthodique de tous les moules en plâtre et en porcelaine, qui ait sauvé de la ruine et de l'oubli tant de



BOUCHARDON (D'APRÈS). — L'HIVER

Bas relief biscuit du vase Bachelier dit « des Saisons » (1767)

(Manufacture de Sèvres — Modèle)

productions charmantes de l'art français. S'il a péché, il lui sera, pour ce double service, beaucoup pardonné.

Le biscuit de France, d'ailleurs, après 1774, ne périra pas de cette crise qui le menace. Comme la monarchie, qui a établi et soutenu sa fortune, il doit retrouver, après la mort de Louis XV, crédit et succès surtout auprès des Français, ainsi que Louis XVI d'abord le fit, en reprenant contact tout simplement avec leurs goûts et leurs aspirations.

La Royauté va se donner de nouveaux ministres et un programme de réformes; la sculpture en porcelaine qu'elle veut toujours protéger à Sèvres reçut, avec des artistes nouveaux, des formes et des procédés qui la transformèrent, lui procurèrent une nouvelle poussée de sève et de vie. C'est le règne qui s'ouvre des biscuits, du bijou Louis XVI; c'est surtout le règne qui se fonde à Sèvres, plus durable encore, de la pâte dure, de la porcelaine de kaolin.







L.-S. BOIZOT 1785 — LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE

Bas-relief, l'un des vases [illegible] pour le roi Louis XVI

Pate dure (1787) blanc sur bleu

Collection de M. Hubert Wencell

L.-S. BOIZOT D'APRÈS VANLOO ET BOUCHARDON. — L'AMOUR VANLOO

Pate dure (177)

Musée de Sèvres



IV

LE RÈGNE DU BISCUIT LOUIS XVI ET DE LA PATE DURE



Le 9 juin 1775, dans la cathédrale de Reims, superbement ornée et tapissée pour les fêtes du Sacre et du Couronnement, Louis XVI recevait du cardinal de La Roche-Aymon, grand aumônier de France, l'onction sacrée qui faisait de lui un souverain à part parmi les souverains, l'élu de Dieu pour gouverner les peuples, le défenseur de la foi. Le jeune roi, revêtu du grand manteau royal à longue traîne doublé d'hermine bleue et parsemé de fleurs de lis d'or, sous lequel se dessinaient la dalmatique et la tunique, ornements du diacre, alla, la couronne en tête, la grande couronne de Charlemagne, s'asseoir sur un trône élevé sous un dais

dans le chœur de l'église. Les trompettes ont proclamé le maître de leurs sons éclatants : les portes ont été ouvertes et le peuple de France a salué le nouveau règne d'ovations enthousiastes.

La reine Marie-Antoinette n'a pas pris une part officielle aux cérémonies de l'onction et du couronnement. La coutume ne l'a pas permis. Mais, depuis qu'elle a quitté Versailles pour se joindre au cortège, les paysans, la noblesse de Cour et de province lui ont fait fête autant qu'à son mari. Par leurs applaudissements, les Français ont corrigé la rigueur du cérémonial officiel. Ils n'ont pas séparé, dans leurs témoignages d'espérance et d'amour, le couple royal. « La belle journée que celle du Sacre, s'écriait Marie-Antoinette, je ne l'oublierai de ma vie. »

Il avait semblé qu'avec ces deux souverains, parés des grâces et des promesses de leur jeunesse, attachés l'un à l'autre et à leurs devoirs, une ère nouvelle se fût ouverte. La Manufacture de Sèvres s'associa de très bonne heure à cet hommage, à ces vœux de la nation. Un petit monument en porcelaine tendre, *l'Autel royal,* dont un exemplaire est conservé au Petit Trianon, don de joyeux avènement de Louis XVI à sa femme, fut offert par la fabrique royale, en 1775, aux jeunes souverains : *le Couronnement du Roi*.

Sur un socle perlé de style Louis XVI, marqué, au centre, de deux L enlacés en forme d' A sous une couronne, sur les côtés, d'une fleur de lis et de l'aigle d'Autriche, un autel a été dressé, l'autel royal, de forme antique, à têtes de béliers. Il s'appuie sur deux cornes d'abondance ; il porte une sphère fleurdelisée sur laquelle le souverain et sa femme, debout, couronnés, en grand manteau de sacre, unissent leurs mains en signe de protection. C'est le commentaire des paroles du Sacre : « Recevez ce sceptre, marque de la puissance royale, et appelé sceptre de droiture et règle de justice, pour bien conduire vous-même l'Église et le peuple. »

Par un hommage qui a dû aller au cœur de la jeune Reine, le sculpteur de Sèvres, comme les spectateurs de Reims, a voulu placer le royaume des lis à la fois sous la garde du fils de saint Louis et de l'archiduchesse venue

L. S. BOIZOT — LE COURONNEMENT DE LOUIS XVI OU L'AUTEL ROYAL

Allégorie en l'honneur de l'avènement au trône de Louis XVI et de Marie-Antoinette

Pâte dure (1775)

(Petit Trianon, Versailles)





d'Autriche pour partager avec lui le trône et la confiance des Français. Ce n'était peut-être pas l'expression officielle du couronnement, c'en était à coup sûr l'esprit et la portée. L'art a des privilèges refusés à l'histoire.

Comme la France alors, la fabrique de Sèvres et l'art du biscuit entraient depuis un an dans une voie de rajeunissement : l'honneur en revient à l'artiste qui a exécuté ce groupe et qui, dans le petit royaume confié à son jeune talent depuis le mois d'avril 1773, a su ramener la prospérité et la fortune, Louis-Simon Boizot. Ce sculpteur qui devait, pendant trente années, consacrer le meilleur de sa pensée et de son temps à l'œuvre anonyme et collective de la porcelaine de France, n'est pas connu de la postérité comme il devrait l'être. Sa modestie a peut-être contribué à cet oubli, si l'on en juge par le manque absolu de toute image de lui, peinte, gravée ou sculptée, lacune singulière à cette époque et dans une famille qui comptait tant d'artistes.

L'histoire du biscuit, qui fut la sienne, sous le règne de Louis XVI et jusqu'à la fin du xviiie siècle, lui restituera du moins ses titres et sa place dans l'art français.

Lorsqu'en 1772, à la mort du directeur Boileau, on résolut à Sèvres de remettre en ordre la maison et les ateliers, l'une des premières mesures de l'administration fut de retirer à Bachelier la direction de la sculpture en lui associant un véritable sculpteur. Le choix qu'on fit alors de Boizot fut significatif : beaucoup d'autres artistes, plus anciens, plus connus, auraient pu prétendre à remplacer Falconet.

Louis-Simon Boizot n'avait alors que trente ans. Grand Prix de Rome à vingt ans, il n'était pas même agréé encore à l'Académie, où il fut reçu seulement en 1778. Mais il était le fils d'un artiste qui, dans une carrière tout entière consacrée aux Gobelins, avait donné l'exemple d'un dévouement intelligent à une grande industrie d'art, Antoine Boizot, gendre d'Oudry. Dans ce milieu fréquenté par les plus grands artistes du temps, par Pigalle qui fit le buste de Madame Boizot, par Joseph Vernet et l'architecte Chalgrin, son gendre ; dans cette famille toute vouée à l'art, entre son frère aîné, peintre et architecte des Menus, et sa sœur, occupée

de gravure, le jeune sculpteur n'a pas connu de distinction entre l'industrie et le beau. Le frère de son père fut un éventailliste renommé; son cousin, un tabletier d'art.

Lui-même s'était signalé, au retour de Rome, par un superbe modèle de pendule que Gouthière, le grand ciseleur, exécutait en 1771, sur une commande de la ville d'Avignon. Cette œuvre, offerte par la cité à la famille de Rochechouart, destinée à symboliser le confluent du Rhône et de la Durance, recueillie à Londres dans la collection Wallace, ne fait pas seulement honneur à l'industrie française de cette époque. Elle fait comprendre l'avenir et toute la carrière du sculpteur qui, à vingt-huit ans, l'a conçue et signée : *Boizot fils.*

Dans la figure nerveuse et hardie du dieu qui personnifie le Rhône, on reconnaît la manière du maître, Michel-Ange Slodtz, qui, de bonne heure, dans son atelier consacré à la décoration des fêtes royales, pompes funèbres, opéras et salles de spectacles, enseigna au fils du peintre des Gobelins le sens du décor et de la vie. Dans le corps de femme, nymphe des eaux qui soutient l'écusson d'Avignon, cette Durance svelte, gracieuse et classique, premier type d'une manière qui rappelle Falconet et fait pressentir Clodion, se révèle le talent de l'artiste désigné pour représenter dans l'art industriel un style nouveau, mélange de grâce et d'inspiration antique.

En 1772, ce chef-d'œuvre recommandait l'auteur à l'administration des Menus Plaisirs du Roi, à l'Argenterie royale, dont Gouthière s'intitulait officiellement le ciseleur. Et au Salon de 1773, Boizot exposa deux groupes pour candélabres dont le biscuit de Sèvres bénéficia, en 1774, et qu'il nous a conservés : *Zéphire et Flore, l'Amour et l'Amitié,* deux couples enlacés pour soutenir les flambeaux du Roi ; corps de femmes ou d'adolescents pareils à des cariatides, dont l'élégance, très française encore, tend à s'alourdir, à se raidir par une recherche des modèles anciens. Ce n'est qu'une nuance, mais qu'il faut noter, dans ce style Louis XVI à ses débuts. On comprend d'ailleurs comment ces morceaux, si bien appropriés à leur objet et au goût du temps, ont désigné leur auteur pour la direction des travaux de la sculpture en biscuit.

Justifié par le passé de cette famille d'artistes, par les talents spéciaux qu'il supposait, le choix du Roi a pu se fixer aussi sur le sculpteur qui pouvait, à cette date, invoquer la protection de Madame Du Barry. Le premier Salon auquel, en qualité d'agréé, Louis-Simon Boizot participa, fit voir en terre cuite, au public, une *Nymphe éprouvant avec surprise le danger des traits de l'Amour,* figure destinée à paraître en marbre haut d'un mètre dans les salons de la favorite à Versailles.

Et ce n'était pas la première commande de la comtesse à l'artiste : le Louvre a conservé un petit marbre de taille et d'esprit analogues, que les commissaires de la Convention ont recueilli chez la Du Barry, à Louveciennes, et qui porte la signature de Boizot et la date de 1772 : *l'Amour se disposant à décocher une flèche.* L'inventaire de justice signalait, vingt ans plus tard, une statuette de Boizot : *la Nymphe fuyant les traits de l'Amour,* qui formait le pendant et n'a pas été conservée. Pour ces deux œuvres, l'intendant de Madame Du Barry avait compté, en 1773, immédiatement 4,000 livres à l'artiste.

On est autorisé à croire que ce ne fut pas son seul profit. L'adaptation aisée de ces figurines au biscuit, qui nous les a conservées et pour lequel on les croirait conçues et faites, créait presque à Boizot un droit à la recommandation de sa puissante cliente. Au moment où Madame de Pompadour avait assuré à Falconet la direction de la sculpture en biscuit, l'artiste modelait, pour l'hôtel d'Évreux et pour Sèvres à la fois, l'*Amour* et *Psyché,* les deux statuettes les plus connues peut-être de son œuvre. Les couples du même genre, modelés par Boizot pour Madame Du Barry, l'ont aidé sûrement, par l'influence de la nouvelle Minerve, à remplacer Falconet à Sèvres.

Et ce ne fut pas sans doute encore le dernier motif de sa fortune. A cette époque, Louis XV constituait avec une prodigalité singulière la maison des princes, ses petits-fils. Celle du comte d'Artois, pourvue de nombreuses charges, devint très vite un centre de commandes précieuses et abondantes aux artistes. Faut-il expliquer ce fait par le caractère du prince, l'homme à la mode, ou par l'influence du surintendant, M. de

Verdun, dont le nom rappelle celui de l'oncle, un des premiers protecteurs de la fabrique de Sèvres?

De très bonne heure, la famille Boizot et les Vernet, leurs proches, furent en relation avec cette maison où se constituait, pour les artistes, un nouveau Mécénat. Antoine Boizot père, qui a fait très peu de portraits, fit celui du comte d'Artois gravé par sa fille. Le gendre de Joseph Vernet, l'architecte Chalgrin, beau-frère de Louis-Simon Boizot, devint l'architecte du prince. Mais surtout le mariage du futur Charles X avec la princesse de Savoie semble avoir fourni au sculpteur de Sèvres le moyen de reconnaître les obligations qu'il put avoir personnellement au frère de Louis XVI : il le célébra dans l'un de ses premiers et de ses meilleurs groupes, un épithalame en biscuit de 1773, *l'Alliance Boizot.*

A l'approche du nouveau règne, qui allait marquer, dans l'art français et à Sèvres, une nouvelle époque, tout a donc concouru à établir le gouvernement de Boizot sur les ateliers de porcelaine : les services rendus par sa famille aux industries d'art royal, la nature et la valeur de son talent formé à cette école, la satisfaction des personnes de la Cour dont les commandes et la faveur souriaient à sa jeunesse.

Et ce fut une bonne fortune pour la Manufacture autant que pour l'artiste, pour le biscuit de France surtout. Avec un sculpteur maître de sa manière, d'une manière agréable au public, assez jeune pour produire beaucoup et longtemps, les ouvriers d'art retrouvèrent à Sèvres, un guide qu'ils n'avaient plus depuis le départ de Falconet. Bachelier, vieilli, n'eut plus qu'à diriger les peintres. Duplessis, plus âgé encore, allait se retirer : un esprit nouveau anima les ateliers de sculpture; les modèles originaux, variés, y remplacèrent les imitations et les copies. Jusque par le souffle d'art antique qui inspira cette fabrication, ce fut une renaissance.

A la même date, une révolution profonde, radicale, se produisait aussi dans la composition matérielle du biscuit : la substitution de la pâte dure à la pâte tendre. Jamais on ne s'était résigné, à Sèvres, à ignorer la matière qui avait fait la fortune des porcelaines de Chine et de Saxe, l'argile spéciale, blanche, l'élément onctueux et infusible, le kaolin, qui donnait à

ces porcelaines la plasticité, la résistance et l'éclat. Faute de mieux, la Manufacture avait employé la pâte qui était son secret, mais en regrettant les dépenses de préparation, le défaut de dureté et de résistance, la tendance de cette matière à se rayer, à se dépolir, à jaunir. Pour substituer surtout, comme on y prétendait, le biscuit au marbre, les inconvénients se faisaient plus sentir encore.

Les académiciens chimistes de la maison, Hellot, son auxiliaire et successeur Macquer, nous ont laissé dans leurs registres d'expériences les traces de leurs efforts obstinés, poursuivis pendant quinze années, à la recherche du kaolin.

La fabrique de pâte tendre était encore à Vincennes quand, en 1753, un fabricant de Strasbourg, Charles Hannong, concurrent heureux des fabriques de Saxe, mais victime du monopole de la Porcelaine de France, vint révéler à Boileau et à sa compagnie les gisements de kaolin d'Oberzell, près Passau, et la manière de l'employer. L'usage d'une matière qu'il fallait tirer de si loin parut trop incertain et trop onéreux : le Roi fit fermer, à Strasbourg, la fabrique d'Hannong, et laissa tomber ses offres. Le porcelainier obstiné s'établit de l'autre côté du Rhin, à Frankenthal, d'où l'un de ses ouvriers, Busch, vint, en 1756, renouveler ses offres encore rejetées.

A sa mort, son fils Pierre-Antoine, laissant à l'aîné Charles-Adam la fabrique de Frankenthal, reprit, en 1761, auprès de la Manufacture de Sèvres, la tentative qui avait échoué en 1753. Il réussit un instant en 1761 à passer un contrat avec le Roi, avec ses ministres. Mais, toujours même embarras : si, en vertu du contrat, l'on envoyait le chef des fours de Sèvres, Millot, apprendre à Frankenthal la manipulation du kaolin, la matière elle-même, qu'il fallait acheter si loin, manquait malgré tout. La fabrique vosgienne de Niederwiller, qui l'employa en 1765, se la procurait à meilleur compte. On laissa Pierre Hannong porter son secret au marquis de Voyer et créer avec lui, en 1765, dans les bâtiments de Vincennes, une fabrique façon Frankenthal.

Le problème demeurait la découverte, en France même, de l'argile à porcelaine. Un grand seigneur, le comte de Lauraguais, qui avait repris

à ses frais les essais tentés auprès du duc d'Orléans par les chimistes Guettard et Leguay, mais avec d'autres savants, Roux, Darcet et le comte de Caylus crut avoir trouvé, en 1764, une porcelaine semblable à celle de Chine et du Japon. L'Académie ne lui donna pas gain de cause, quoiqu'il apportât le secret d'une terre trouvée en Limousin par l'intendant Turgot, et en plus du kaolin d'Alençon. Elle préféra donner une large publicité au mémoire que lui communiquaient les savants, et distribua, par ordre du Roi, aux administrateurs, aux archevêques et évêques de toutes les provinces, aux minéralogistes, aux ingénieurs du royaume, des échantillons de kaolin : il fallait exciter et associer le public à la recherche de cette argile dont les ministres de France en Allemagne signalaient des gisements nombreux au delà du Rhin. La concurrence faite par le kaolin allemand, à la pâte tendre du Roi, donnait à la solution du problème un caractère d'urgence.

Les appels du Roi et de l'Académie furent entendus de l'archevêque de Bordeaux et de deux savants locaux, un pharmacien de Bordeaux, Villaris, un chirurgien de Saint-Yrieix, Darnet. Enfin la présence d'un beau kaolin fut signalée dans la propriété de Madame de Montais, au faubourg de la Noaille, à la porte de Saint-Yrieix. Après des essais qui durèrent trois ans, et de longues négociations, conduites par Macquer en Limousin et à Bordeaux, en 1770, Louis XV se rendait acquéreur, pour la Manufacture, du terrain de Madame de Montais, au prix de 3,000 livres.

Le roi de France n'avait plus rien à envier à l'Électeur de Saxe. Et l'industrie de la porcelaine proprement dite, de la porcelaine dure à base de kaolin naissait aussitôt à Saint-Yrieix et à Limoges, encouragée par Turgot, sur les lieux mêmes où la présence de l'argile essentielle venait d'être reconnue.

On attendit cependant, à Sèvres, quatre ans encore, jusqu'en 1774, pour généraliser et pratiquer en grand l'emploi de la nouvelle pâte. A la fin de 1772, malgré les réclamations des chimistes et de leurs aides, de Macquer, de Montigny et de Millot, elle ne se fabriquait encore qu'à titre d'essai dans un petit atelier occupé par trois ouvriers seulement.

On sentait bien qu'il serait plus économique de substituer à la première pâte tendre, à la *fritte*, dont la préparation était longue et coûteuse, la vraie matière à porcelaine, le kaolin de Chine et de Saxe. Mais l'on n'était pas outillé pour la cuisson, qui devait se faire à un feu quatre fois plus fort. Il semblait aussi, non sans raison peut-être, que les émaux, les couleurs, l'or s'incorporeraient moins bien à la couverte spéciale exigée par la pâte dure, le pétuntzé à base de feldspath. Le principal embarras parut être la crainte de déplaire au public, en raison de l'adage que le mieux est l'ennemi du bien.

Comme pour l'appel d'un sculpteur à la tête des ateliers de sculpture, il avait fallu, en somme, la présence à Sèvres et l'initiative d'un nouveau directeur, de Melchior Parent. Cette révolution décisive fut aussi son œuvre. Évolution serait peut-être un terme plus juste : car, ayant remarqué que la difficulté et le risque étaient dans l'emploi surtout de la nouvelle couverte, il résolut d'abord de limiter les essais à la porcelaine sans couverte, c'est-à-dire au biscuit. « Nos premiers pas, a-t-il dit lui-même, se tournèrent vers la sculpture en biscuit ; la pâte dure, plus blanche et plus fine, avait de plus l'avantage de recevoir un poli doux qui la rendait plus agréable et moins salissante. » N'était-ce pas enfin le marbre rêvé par Bachelier pour la sculpture en porcelaine ?

Le chef des fours inventa un régulateur du feu pour la cuisson. Un moulin neuf fut installé pour la préparation du kaolin, qui subissait à Saint-Yrieix, sur place, un premier lavage. Toute une partie du troisième étage de la Manufacture se transforma en ateliers de pâte dure.

La satisfaction de Louis XV, qui vint à Sèvres juger lui-même des essais de biscuit en juillet 1773 et ordonner l'emploi exclusif de la terre nouvelle à la sculpture, décida de l'avenir de ces ateliers. En 1774, sous la direction d'un des plus anciens ouvriers d'art de la maison, Bolvry, ils comptaient déjà cinquante travailleurs : dix tourneurs et quarante réparateurs. Le règne de Louis XVI consacra l'adoption du biscuit en pâte dure.

La composition de ces biscuits n'a plus guère varié jusqu'à nos jours, où l'on mélange à peu près dans les mêmes proportions, au kaolin plas-

tique et résistant, au feldspath destiné à fournir la transparence, un peu de craie et de sable pour faciliter le façonnage et éviter les fissures à la cuisson. Elle se distingue de l'ancienne pâte tendre qu'on a fabriquée à Sèvres jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, à l'œil, par une blancheur plus accusée, à l'oreille, par un son moins mat et presque cristallin, au toucher, par un grain moins lisse qui retient et ne laisse pas glisser le doigt.

La pâte dure a surtout permis l'exécution de morceaux de sculpture plus considérables, de plus fortes dimensions. Et à ce point de vue, quand on compare aux délicates figurines en pâte tendre du XVIIIe siècle les hautes pièces de service, les statues véritables et les vases immenses permis par l'emploi du kaolin à l'art de l'Empire, on peut se demander si la nouvelle matière n'a pas été plus funeste que profitable au biscuit.

Le principal effet de cette transformation essentielle sur la sculpture de Sèvres fut, au début de la période nouvelle, l'économie qu'elle procurait dans les pâtes, la possibilité de multiplier les modèles. Ce qu'on gagnait d'un côté, on put le dépenser de l'autre : coïncidence favorable pour l'artiste, à qui l'on allait demander ces modèles, appel auquel il répondit aussitôt par des œuvres aussi variées qu'abondantes.

A première vue, la remarque que ces œuvres provoquent, c'est l'analogie, dans les sujets et jusque dans les formes, avec les biscuits de Falconet. L'intention paraît trop manifeste pour n'avoir pas été voulue. Avec l'entrée de Louis-Simon Boizot à Sèvres, on croirait à un retour dans la maison de l'artiste qui l'avait quittée après lui avoir fourni, sous Louis XV, ses principaux éléments de succès. Fût-ce instinct ou calcul du nouvel inspirateur du biscuit, à qui revient l'initiative de cette rupture avec le programme maladroit de Bachelier ? Peu importe ; les conséquences seules méritent l'attention. La tradition interrompue se trouva restaurée, le sens et la portée du biscuit ressaisis ; à cette source féconde, la porcelaine de France reprit, pour dix ans encore, de l'originalité et de la vie.

L'une des premières œuvres qu'on vit à Sèvres, exécutée par Boizot dès le mois de mars 1773, fut une *Baigneuse entrant au bain*. L'artiste distingué qui l'acheva en pâte dure, la donnait comme pendant de la *Baigneuse*

sortant de l'eau, de la *Baigneuse à l'éponge*, ou de la *Nouvelle Baigneuse* laissée par Falconet à Sèvres en 1762. Elle est demeurée dans la Manufacture sous le titre de *Baigneuse aux roseaux*.

Boizot s'essayait ainsi au sujet même qui avait fait la réputation de la baigneuse célèbre du maître. Mais il l'interprétait à sa façon ; ce n'était plus la nymphe dans sa beauté sans voile, pour qui le bain prochain était un prétexte à admirer ou à faire admirer les lignes harmonieuses de son corps délicat et gracieux ; ce fut, au bord de la source dont les roseaux marquent la présence, la femme attentive à relever d'un geste adroit de ses bras croisés sur la poitrine les plis de la chemise dont elle veut se couvrir encore.

La comparaison entre ces deux façons d'interpréter la même idée est instructive. Avec moins d'élégance, il y a dans l'œuvre de Boizot, dans l'intention, dans l'exécution, comme un souci d'être plus vrai, plus près de la réalité. Il subit l'influence d'un art plus préoccupé, à cette époque déjà, de l'idée à exprimer que de la forme.

Poursuivons cette comparaison par les autres biscuits, dont l'artiste fournit alors la Manufacture. S'il donne l'ordre aux ateliers, à ses meilleurs auxiliaires, Le Riche et Perrotin, en 1775, de préparer pour la pâte dure deux grands modèles, grands comme nature, de l'*Amour Falconet* et son pendant, il a depuis 1773, à deux reprises, établi en marbre et en biscuit des répliques de ce couple célèbre, et, celles-là, de sa façon.

L'une est l'*Amour* qui, debout et menaçant, puise dans son carquois, petit marbre exécuté en 1772 pour Madame Du Barry, dont l'exemplaire est passé de Louveciennes au Louvre ; l'autre réplique était la *Nymphe fuyant les traits de l'Amour*, enveloppée dans un large voile qui se déroule, et défiant l'adversaire dont elle vient d'esquiver l'attaque. Dans cette menace et cette défense, dans ce couple groupé pour une même scène, le souvenir des œuvres de Falconet est évident.

La conception est différente. Il ne s'agit plus de jeux d'enfants comme dans l'œuvre du maître. La Nymphe, devant l'adolescent prêt à lui décocher la flèche, plus dangereux que l'enfant Falconet, a raison de fuir :

elle ne réussirait pas si aisément que l'autre nymphe, petite fille espiègle, à dérober l'arc du dieu malin. C'est un duel plus sérieux et, comme dans la *Baigneuse*, plus proche de la réalité.

En même temps que l'idée, la manière aussi diffère. L'adolescent que, sous les traits de l'Amour, Boizot a modelé pour Louveciennes, rappelle l'*Amour* de Bouchardon. La nymphe, cette figure historique qui, sans le biscuit de Sèvres, eût été perdue pour l'art français, drapée de son écharpe et de sa robe aux plis flottants, est sœur des figurines de Clodion, inspirées des œuvres grecques. La révolution qui, depuis vingt ans, se prépare dans le goût et dans les tendances des sculpteurs, par les découvertes d'Herculanum et de Pompéi, s'achève au temps de Boizot et de Louis XVI. L'art du nouveau règne apparaît, déjà fixé dans ces biscuits, avec son double caractère de sensibilité voulue et d'imitation de l'antique.

En ce genre encore, rien de plus significatif que les deux statuettes apportées par Boizot aux ateliers de Sèvres en mai 1773 et aussitôt mises en vente, variantes du même sujet, qui ne seront pourtant pas les dernières. Avec l'*Amour rémouleur*, le thème est repris de plus haut : l'adolescent ne se contente plus de puiser en son carquois. Sur l'enclume, arrosée par son complice il aiguise, apprenti de l'Amour, la flèche qui portera et blessera sûrement. Nous assistons en effet au dénouement, et voici, comme pendant, la victime, la *Nymphe blessée*. Blessure légère, en vérité, qui fait la joie de l'enfant espiègle, témoin satisfait par l'adresse de l'archer, du bon ouvrier qu'il aidait tout à l'heure. Le motif est de ceux que les artistes de Pompéi ont empruntés à la littérature alexandrine. Il plut aux amateurs du biscuit français, à la fois par l'évocation des fresques et des dessins anciens, par la philosophie très légère qui se dégage de cette psychologie figurée de l'amour et fait penser déjà à la *Cruche cassée* de Greuze.

Boizot, à ce moment, se sentait si sûr de l'accueil réservé à ses modèles, par la faveur acquise aux Amours de Falconet et promise aux siens, qu'il fit exécuter en biscuit, la même année, sa *Nymphe blessée*, exposée en terre cuite au Salon de 1773, et destinée à l'hôtel de Madame Du Barry, à Versailles.

Le titre seul sous lequel cette œuvre figurait à l'exposition du Louvre suffit, comme les légendes des artistes contemporains, à marquer l'espèce de philosophie ou de pensée nécessaire alors pour fixer l'attention des critiques et du public : *Nymphe éprouvant avec surprise le danger des traits de l'Amour.* Ce titre aujourd'hui nous mettrait plutôt en défiance si, grâce au biscuit, nous n'avions conservé l'œuvre elle-même. Elle fait vraiment honneur à l'auteur. Elle demeura longtemps célèbre à Sèvres, au XVIIIe siècle, sous le nom plus simple de *Vénus Boizot* ou de *Figure à la Flèche*.

Et l'on s'explique cette réputation à voir la nymphe charmante, sa taille svelte mollement cambrée par un mouvement de la hanche et de la jambe droite qui dessine, de l'épaule à la cheville, une courbe harmonieuse, la grâce de ses bras repliés sur sa poitrine, l'agencement de la coiffure et des cheveux formant sur le front une couronne, la pose enfin de ce visage spirituellement ému et attentif. Du thème en lui-même, qui ne nous touche guère, une trace à peine, l'enclume du forgeron d'amour, sur laquelle la nymphe a ramassé la flèche, instrument de la blessure légère qu'elle considère sans trop d'émotion ; mais une belle étude, en revanche, de la grâce féminine, qui manquerait à la sculpture française. A côté des études analogues de Falconet, elle garde son rang et ne souffre point de la comparaison.

Dans le même style, trois nymphes, rapprochées comme dans la célèbre pendule du maître, pour soutenir ici une large corbeille, forment un groupe de biscuit d'allure un peu plus lourde, mais d'un modelé juste et délicat. Ce groupe, exécuté dès 1772, à Sèvres, fut peut-être la première œuvre que Boizot donna à la Manufacture avant de lui être attaché à titre définitif. Contemporain des figures que l'artiste livrait à Madame Du Barry, il complète cette série d'œuvres qui le désignèrent à la succession de Falconet, rappels d'un passé avantageux, promesses d'un avenir fécond pour l'art du biscuit.

Tout ce que cet art avait conquis, en 1764, de suffrages à l'apparition du groupe de *Pygmalion,* dans une société séduite par les modèles antiques, Boizot prétendait bien le lui maintenir. Il le dota, en 1774, d'un modèle

de *Prométhée* digne de prendre, dans la galerie de Sèvres, sa place aux côtés du *Pygmalion*. Le directeur Parent s'est vanté d'avoir eu cette idée qu'il aurait confiée, pour l'exécution, à un élève de Falconet, Duru, longtemps employé dans la maison. Mais on peut mesurer, par une variante de l'*Amour rémouleur* demandée un jour à cet artiste, la portée et les limites de son génie. Les amateurs, d'ailleurs, virent à l'exposition du Louvre, en 1775, le modèle en plâtre de l'œuvre que Boizot avait modelée en biscuit pour faire pendant au groupe de Falconet. La description que l'artiste en donnait alors au public ne saurait tromper. « Il représente l'instant où l'homme, éprouvant les premiers sentiments de son cœur, élève ses regards vers la Divinité. Prométhée admire le succès de son œuvre, et le génie de Minerve le couvre de son égide, symbole de la protection que lui accorde la déesse. »

C'était toujours la légende que la mode imposait aux artistes du temps : « Il faut, écrivait alors Falconet, que le sculpteur, pour mériter tous les suffrages, joigne aux études qui lui sont nécessaires un talent supérieur : le sentiment. » Pour égaler Falconet, Boizot n'aurait eu garde de négliger ce précepte essentiel. Mais ici, la légende qui nous paraît toujours un peu ridicule, a son prix. Elle vaut une signature. Elle nous présente, dans leurs attitudes respectives, les trois figures du groupe exécuté et conservé en biscuit : l'adolescent né du génie de l'homme comme la femme de Pygmalion, portant la main sur son cœur qui commence à battre ; Prométhée, qui, comme Pygmalion, contemple à genoux son œuvre vivante ; jusqu'au petit Génie, auteur mystérieusement dissimulé du miracle, qui, dans le groupe Falconet, soufflait à la statue l'âme et l'amour.

Ce nouvel effort de Boizot, rappel encore d'une des œuvres les plus célèbres de Falconet à Sèvres, est une des pages particulièrement intéressantes de l'histoire du biscuit au XVIIIe siècle. Sur un thème presque identique, il permet de comparer les deux sculpteurs, l'un fort connu, l'autre très méconnu, qui présidèrent à six ans d'intervalle, d'une façon exclusive et continue, aux destinées de la sculpture en porcelaine. Le rapprochement, sans doute, est moins favorable à l'artiste plus jeune, qui n'eut point

le mérite de l'invention ni de l'originalité. Il accuse aussi, dans l'œuvre de Boizot, une tendance à déclamer d'après l'antique, qui conduira l'art français de la grâce de Falconet à la froideur de Chaudet.

Mais ces réserves faites, si l'on pense aux qualités que l'auteur des *Entretiens sur la Sculpture* demandait à ses élèves : « l'étude la plus profonde des œuvres antiques, la connaissance la plus parfaite des muscles, la précision du trait, » ne les retrouve-t-on pas dans ce groupe de *Prométhée,* presque au même degré que dans son *Pygmalion ?* L'adolescent, fils de Prométhée et de Boizot, vaut en son genre sa sœur, fille de Pygmalion et de Falconet. Ce fut, au reste, l'avis du public, puisque aussitôt il fallut exécuter, à sa demande, une réduction de moindre taille, confiée par l'auteur à l'un de ses meilleurs auxiliaires, le sculpteur Perrotin. Le biscuit en pâte dure vulgarisa les deux œuvres, comme pour témoigner, une fois encore, de ce que Falconet lui avait donné ou laissé de son génie.

L'hommage rendu au maitre par Boizot, également favorable à son talent et au biscuit, se doublait, la même année, d'hommages à la famille royale, protectrice de la maison. Le travail de Falconet pour Sèvres avait ainsi commencé par le portrait de Madame de Pompadour, l'amie du Roi, la vraie, la seule reine en 1754. En 1773, Boizot célébrait le mariage de Charles, comte d'Artois, avec Marie-Thérèse de Savoie. L'épithalame en porcelaine qu'il modela en cette occasion fut, dans un genre tout différent de ses Baigneuses et de ses Amours, l'une de ses meilleures créations. Sèvres a conservé heureusement les moules de ce morceau introuvable que reproduisit alors une belle gravure de Levasseur.

A ce sujet officiel, à cette œuvre de commande on pouvait mesurer la souplesse du talent de l'artiste. Le risque, qu'il fallait craindre, d'une composition froide, conventionnelle, il a su l'éviter : le thème banal, le symbole du mariage, est relégué au second plan, habilement, sous la forme d'un Génie aux ailes déployées et protectrices qui, sur l'autel de l'Hymen, allume ensemble les deux cœurs. Le charme, l'intérêt de l'œuvre est dans le joli groupe du premier plan, dans le geste empressé du prince amoureux qui prend avec tendresse la main de sa femme, et surtout dans

l'accueil pudique et souriant de la jeune princesse dont le portrait, par une galanterie délicate, forme le centre de la composition. Dans un angle seulement, et comme accessoires, deux petits Génies se présentent des boucliers où figurent les armes de France et de Sardaigne : c'était assez pour rappeler que l'idylle renouvelait l'alliance des deux maisons, inaugurée par le mariage de Monsieur, consacrée en 1775 par celui de Madame Clotilde, sa sœur.

Premier artiste d'une grande fabrique royale, Boizot devait reprendre ce thème, à propos de l'avènement de Louis XVI, dans son groupe du Sacre ou de l'Autel, et célébrer alors l'alliance des Bourbons et des Habsbourg. Le biscuit n'avait pas abordé ce genre jusque-là : le sculpteur se plut à la difficulté vaincue du premier coup. Les tendances de cet art à intentions politiques devaient, par la suite, avoir leur danger par la disproportion entre le bibelot et ce qu'on lui demanderait. Les contemporains ne voyaient pas si loin : il faut avouer que notre indifférence pour les alliances françaises du temps de Louis XVI ne va pas jusqu'à vouloir négliger les groupes élégants et les portraits ciselés à Sèvres, par Boizot, à propos de cette alliance.

En dehors de ces quatre figures des premiers personnages du nouveau règne, associées par couple, l'artiste se mit à l'œuvre pour fournir, suivant la tradition, aux admirateurs et aux ministres de Louis XVI et de Marie-Antoinette, leurs images en biscuit. Les modèles en ont été détruits pendant la Révolution ; ils ont même disparu des collections princières d'Autriche et d'Espagne. C'est par un bonheur singulier que nous avons pu les retrouver en Russie, dans une collection privée. Il serait dommage que le buste en biscuit de la reine Marie-Antoinette, livré à M. de Vergennes en décembre 1774 ; que celui de son mari, fourni aux ateliers de Sèvres pendant toute l'année 1775, fussent totalement perdus. A la jeune reine, largement drapée du manteau royal et ceinte du grand diadème fleurdelisé, Boizot sut conserver, avec l'appareil officiel, le charme particulier de sa beauté à la fois incomplète et souveraine, la fierté et la douceur de son regard, la noblesse et la vérité. Il n'a pas mis moins

d'habileté à relever, par une expression heureuse de majesté, ce qu'il y avait de gauche et de vulgaire dans le visage bon enfant et lourd du souverain.

Ce dut être vraiment pour l'artiste une fête, et pour son talent un moment glorieux, après deux ans de tels efforts, que la Noël de l'année 1775. Louis XVI et la Reine, attentifs à soutenir leur manufacture de porcelaine, avaient voulu que l'exposition annuelle de ses produits, à Versailles, s'en fît avec un éclat inaccoutumé. « Cela fut immense et superbe », disait un contemporain, le prince de Croy, qui, familier des cabinets de Madame de Pompadour, en avait pourtant vu bien d'autres.

Porcelaines et sculpture avaient été disposées dans le cabinet du Roi, de façon à tenter les acheteurs. Le ministre Bertin profita de cette brillante assemblée de seigneurs, qui faisaient leur cour en admirant et en payant, pour vanter les progrès de la Manufacture et l'excellence de ses artistes.

A lui seul, Boizot avait établi plus de vingt-cinq modèles nouveaux, et ses collaborateurs, comme Le Riche et Perrotin, une vingtaine en plus. Il s'en trouvait pour tous les goûts : pour les courtisans, bustes du Roi ou de la Reine, souvenirs de mariage et de couronnement ; pour les moindres bourses, médaillons des souverains, soit seuls, soit associés, finement ciselés par Tristan le jeune, d'après Boizot et Duvivier ; pour les connaisseurs de biscuits, des morceaux de sculpture en pâte dure, rivale du marbre, et pour les amateurs plus frivoles, des bibelots de toutes sortes, figurines amusantes, souvenirs de leurs plaisirs, images familières de leurs mœurs et de leur vie.

Vraiment on avait retrouvé à Sèvres, depuis 1773, avec l'administration de Parent, grâce au talent infiniment souple du chef des sculpteurs, la variété des inspirations et des formes surtout. Et ce fut par cette voie, qui avait conduit Sèvres à la fortune, un retour décisif aux traditions et aux leçons de Falconet, à tout ce que ce maître, épris pourtant de beauté et d'art classiques, n'avait jamais négligé pour attirer au biscuit la clientèle du XVIII[e] siècle : scènes de comédie ou de genre, silhouettes et costumes du temps, figures à la mode et galants propos.

Depuis le départ de Falconet sans doute la mode avait changé d'objets. Mais sa loi, faite de caprices et de mouvement, demeurait et redevint, sous le règne de Louis XVI, avec une reine surtout très mondaine et amoureuse de plaisirs, une condition de fortune et de prospérité pour le biscuit de France.

A peine Boizot, conscient de ce passé et de cet avenir, a-t-il pris la direction des ateliers, qu'ils produisent, à côté des Amours, des Nymphes et des Baigneuses, toute une série de *Figurines françaises*. C'est le nom que ces petites silhouettes pimpantes ont gardé dans les catalogues de la maison. Le temps est passé des seigneurs et des grandes dames déguisés en bergers, en bergères ; des Savoyards joueurs de vielle et montreurs de marmottes. A mesure que les contemporains, admirateurs de Rousseau, se passionnent pour la nature, ils s'en rapprochent et s'y mêlent. Il ne leur suffit plus de la voir de loin, comme ils voyaient la Chine et le Japon, par les décors, les costumes de théâtre, sous la forme de magots, de pagodes ou de bibelots.

Ils regardent plus près d'eux, en eux-mêmes. Ils applaudissent au théâtre réaliste de Diderot, qui présente à la scène les conditions, les ménages et les gestes bourgeois ; au drame qui naît, au *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine, peinture exacte de l'intérieur d'un grand négociant ; aux *Contes* de Voltaire, spirituelles silhouettes de toutes les conditions et de tous les pays, comme aux grands tableaux des époques de la nature. C'est Taine qui, les étudiant, a dit : « Leurs actions, leurs mots d'une grâce suprême, rappellent les mignonnes et adorables figurines de vieux sèvres. »

Pour compléter, l'on peut dire que le biscuit de France, à cette date, va prendre la parole pour traduire, avec l'accent, avec le geste, les sentiments de cette société en quête d'un idéal nouveau.

Voyez plutôt cette dame élégante, à la dernière mode de 1774. C'est l'une de celles qui ont adopté le costume nouveau arboré par les bourgeoises de Nantes quand elles reçurent en 1768 le duc d'Aiguillon, l'adversaire des parlementaires bretons. Elle porte le *Caraco* coupé à l'ouver-

ture des poches du jupon, plissé dans le dos comme la robe à la française. Le caraco n'est que le haut de cette robe qui cesse ainsi d'être une prison pour les grâces féminines, prison légère, mais prison. La femme alors fait fête à tout ce qui découvre sa taille, à tout ce qui lui donne l'air d' « une mouche à miel ambulante » : elle s'avance, libre et légère, à la promenade, à la Cour, comme dans son intérieur, tenant à la main une haute canne d'ivoire et serrant sous le bras son petit chien, au toupet relevé par une bouffette de faveur. Et ne serait-ce pas déjà le marquis de La Fayette qui vient au-devant d'elle, cet *Officier* svelte et dégagé dans son habit ajusté de lieutenant au régiment de Noailles, aux parements dont l'éclat tranche sur l'élégante simplicité de la tenue ?

Voici un autre couple, *l'Écuyer* et *l'Amazone,* qui porte aussi la marque du temps : éprise de liberté, Marie-Antoinette, qui, selon le mot de Madame de Beauvau, suit la nature et donne le ton, s'est passionnée pour la chasse et l'exercice du cheval. Entourée de ses écuyers, elle ne manque pas les parties du Roi, que jusque-là les dames se contentaient de suivre en carrosse. Elle y invite les dames de la Cour les plus hardies, les plus enjouées : alors, parmi la société royale et parmi la noblesse, la vogue est à ces costumes d'amazone que la Reine revêtira, avec son beau-frère, aux bals masqués de l'Opéra ; la faveur des dames revient, dans la suite, à l'écuyer qui les instruit et les protège.

Le biscuit de Boizot, en 1773, comme l'estampe de Moreau, a décrit ces mœurs : la femme qui galope au rendez-vous jusqu'au bois de Boulogne dans une veste amazone de satin vert galonnée d'or, à la jupe rose soutachée de dentelles d'argent. C'est la grande distraction des élégantes, quand Tronchin, pour guérir leurs vapeurs, a remis à la mode l'hygiène et l'exercice. Elles trouvent en plus, dans ce costume, le charme d'un demi-travestissement, dans lequel Madame Du Barry a voulu être peinte, où Marie-Antoinette s'est fait représenter pour sa mère : en face de l'homme, de l'écuyer, on dirait la Volupté essayant l'uniforme de Chérubin.

La galerie se complète d'une paire de *petit maître* et de *petite maîtresse,* ces types plaisants, qu'on retrouve dans toute la société du XVIIIe siècle,

ancêtres des Incroyables du Directoire, connus par les gravures du temps, antithèses du dernier couple de ce quadrille très français, *le Bourgeois* et *la Bourgeoise* à la mode, dont les années vont se compter par les progrès du Tiers État. L'intérêt, de ces figurines vivantes et fines, pour l'histoire des mœurs et du costume, les impose à l'attention.

Ce qui les recommande aussi, c'est l'honneur qu'elles font à leur auteur. Le ciseau de Boizot qui leur donnait la vie, allait du sévère au plaisant, sans difficulté, sans fausse honte, de la sculpture au bibelot, de l'allégorie à la réalité, de Falconet à Moreau le jeune. Que le directeur des ateliers de Sèvres ait trouvé à se faire et qu'il garde sa place entre ces deux noms, voilà qui compte dans l'histoire du biscuit de France.

C'est à dessein que nous rapprochons ici, et à cette date, Boizot et Moreau, le sculpteur de porcelaines et le dessinateur d'estampes, favori de Marie-Antoinette. Dans cette représentation des mœurs Louis XVI, ils sont à l'avant-garde. Assurément, le crayon de l'un a inspiré les modèles de l'autre. Élevant jusqu'au niveau de l'art délicat l'industrie des estampes de modes, Moreau le jeune commençait en 1774 la série de ses planches pour l'histoire du costume français, scènes de mœurs qui sont dans toutes les mémoires.

Il montrait la Française, dans sa ferveur de néophyte convertie par l'*Émile* au culte de l'enfance, empressée à ses devoirs maternels, toujours entourée, quelle que fût l'occupation de sa journée, de sa jeune famille.

Ici, c'est le nouveau-né qu'elle se fait apporter pour lui donner le sein ; là, c'est à l'heure solennelle de la toilette, *cette jeunesse de la journée,* comme on disait alors, où la grâce et la beauté de la femme triomphaient. C'est devant ses courtisans, admis à contempler la déesse devant l'autel, que désormais la mère tient à honneur de montrer et de grouper ses enfants. Et voici le déjeuner du matin qui, autrefois pris au lit paresseusement, est consacré à la réunion de la famille au réveil.

Tous les arts, aussi bien celui du coiffeur que celui du graveur, ont célébré alors cette révolution dans la vie de la femme : la duchesse de Chartres a mis à la mode la coiffure *le pouff au sentiment ;* dans la très

savante combinaison de ses cheveux, elle fit voir son fils, le duc de Valois, et sa nourrice, entre le perroquet et le petit nègre, tout ce qu'elle affectait d'aimer.

Dans les trois groupes familiers établis alors à Sèvres pour former un surtout de table, l'enfant est le refrain de cet art nouveau, non pas l'enfant allégorique ou l'enfant d'après François, mais le bambin français avec sa coiffure en cadenette et ses culottes, sa grande sœur, la petite famille bourgeoise, les poussins autour de la mère. L'un des plus jolis groupes modelés par Boizot, en 1774, s'appelait *la Nourrice* ou *la Barcelonnette,* la jeune mère à qui la servante vient d'apporter le nouveau-né, dans le berceau d'osier suspendu à son cou. L'exécution en est charmante : l'artiste a fait un tableau d'intérieur, sans mièvrerie et sans raideur, avec l'enfant suspendu au sein de la femme élégante qui, fière de sa maternité, joue d'autre part avec son fils aîné. La réplique fut, après le déjeuner de l'enfant, *le Déjeuner* de la maman, composition où, gentiment assis au pied de la table disposée par la servante pour le chocolat du matin, la petite fille et son frère cadet babillent et jouent au premier plan.

Des trois pièces, la plus curieuse, la plus instructive, c'est le groupe central, *la Toilette.* Comme toutes les Françaises du XVIII[e] siècle, Madame, très préoccupée de l'importance du rite qui s'accomplit, en déshabillé élégant, est assise devant sa glace parée de dentelles comme un autel, enveloppée de mousseline comme un berceau, encombrée de pots à fards et de flacons à parfums. Elle tient sa cour et donne la réplique au chevalier, qui sait l'heure de la visite opportune. Rien de plus amusant que la silhouette du personnage important, du coiffeur de dames, dont le petit fer est un sceptre, et les inventions de vraies gageures.

La mondaine, cependant, prétend à d'autres soins que ceux de sa parure et de sa beauté. Il y a place désormais dans sa familiarité pour ses enfants, pour leurs jeux que surveille la nourrice accroupie au milieu des bambins. Tant pis pour l'entretien galant ou pour l'opération du grand artiste, si le poupon s'amuse et rit à voir le moulin que fait tourner, pour exciter sa joie, le frère aîné ! Par ordre de Rousseau et de la mode, les faveurs d'une

élégante ne sont plus seulement pour le petit chien favori ou le cavalier servant, qui passent au second rang. Le bon ton veut que la meilleure place, et toujours, soit à l'enfant.

Ce groupe, l'un des meilleurs que l'art Louis XVI ait alors tirés du biscuit, était le produit d'une collaboration féconde entre l'artiste qui modela les deux pendants et le premier des sculpteurs en porcelaine formé à l'école de Falconet. Il semble que Boizot n'eût pu suffire à donner tous les modèles qu'exigeait l'activité de la maison. Celui-ci fut exécuté sous sa direction, en 1775, par Le Riche.

Si, en 1774, Boizot composait et modelait un joli groupe, *l'Amour piqué par une abeille,* sur un thème traité en peinture par son père, c'était encore Le Riche qui, l'année suivante, modelait la réplique, *l'Amour caressant la Jeunesse.* Auprès de l'académicien qui apportait, de Paris, l'inspiration et venait surveiller la sculpture en porcelaine, cet ouvrier d'art excellent fut ce qu'auprès de Falconet avait été Fernex, oublié comme lui, injustement. Son expérience et son talent méritent d'être remis en valeur à l'aide des œuvres qu'on peut lui restituer avec certitude. Ce n'est pas faire tort à Boizot, son conseiller et son guide, que de marquer cette collaboration. Elle paraît s'être exercée de préférence dans les modèles qui demandaient de l'esprit et de la grâce, les sujets plaisants, l'actualité, les tableaux et les bibelots de genre. Et, sans elle, Boizot aurait-il pu soutenir le programme qu'il s'appliquait, depuis 1773, à réaliser ?

Il ne suffisait pas aux sculpteurs de biscuit de suivre les mœurs et les modes, qui se renouvelaient comme la société et la Cour. Leur devoir, tel qu'ils le comprenaient, les obligeait à noter les nuances des plaisirs, toujours les mêmes en principe, bal et théâtre, mais variables pourtant dans leurs expressions.

Le voyage de l'archiduc d'Autriche Maximilien fut l'occasion, au début de 1775, de la première fête que Louis XVI put donner à Versailles depuis son deuil. Le bal de la Reine fit sensation par le penchant de Marie-Antoinette, aidée du comte d'Artois, pour le plaisir dont elle jouissait en enfant, pour les ballets parés et costumés, où sa jeune beauté

triompha dans le mystère du déguisement. Le Riche en conta les détails. Il modela huit figurines en biscuit des danseurs qui avaient paru ce jour-là au *Quadrille de la Reine*.

Dans la silhouette du prince au grand panache blanc, qui mit à la mode, pour tous les bals de cette époque, le costume de Henri IV, du roi bienfaiteur cher à tous les Français fatigués de l'étiquette, il n'était pas difficile de reconnaître le jeune comte d'Artois, le héros de la fête. Dans le vis-à-vis en biscuit, la Reine parut en *Danseuse Médicis* avec cette grâce souriante et la coiffure en aigrette que le dessinateur attitré de ses travestis, Bocquet, lui donnait dans ses lestes et fins croquis. Puis un autre couple, le comte et la comtesse de Provence, en *Polonais*, en *Polonaise*, la princesse s'avançant dans son riche costume bordé de fourrures et de brandebourgs, le joli manteau sur l'épaule, qui bientôt allait faire fureur à la ville, à la Cour et détrôner le caraco.

Ce genre de ballet fut à sa manière une comédie, une de ces comédies pardonnées par l'opinion à Madame de Pompadour, tant reprochées à la petite Reine. Il y fallait des personnages qui fissent sourire ou rire, rôles de contraste réservés aux personnes de la suite des princes. Le Riche a modelé ainsi, dans ses biscuits mignons, le *Danseur de menuet* qui paraît prétentieux dans son costume et son allure classique, et le vis-à-vis la *Danseuse française*, battant gravement l'entrechat ; il a, poursuivant son récit, retracé les grâces branlantes du *Petit Vieux* et de la *Petite Vieille*.

Le public, ému par les bruits auxquels cette fête donna lieu, se disputa les croquis de Le Riche. On racontait à Paris que la jeune reine, séduite par le succès de son ballet, avait prescrit à tous ses courtisans de se présenter à Versailles dans le costume à la Henri IV : il aurait même fallu un ordre du Roi pour interdire ce caprice et rassurer le commerce alarmé par cette nouveauté. Les commerçants, s'ils eurent lieu d'être inquiets, se rassurèrent ; les amateurs de biscuit purent s'offrir le souvenir de cette chaude alarme.

Un mois après, ce fut à la Comédie-Française une bien autre nou-

veauté, la représentation du *Barbier de Séville,* après deux ans d'attente infligés à l'auteur, dont la satire et les aventures inquiétaient le pouvoir. Du *Figaro,* qui, malgré le talent de Préville et le génie de son créateur, ne trouva pas du premier coup la place conquise plus tard, le biscuit célébra la première apparition. Le Riche a peut-être servi la fortune de Beaumarchais quand il modela aux ateliers de Sèvres la silhouette de son meilleur interprète, gros et gras, le nez au vent, guitare au dos, genou en terre, appliqué à noter le refrain de sa chanson bachique. En tout cas, il a eu le mérite de présenter les destinées du joyeux barbier à son début, à son entrée sur la scène française, dont il est demeuré l'un des maîtres.

Les figures de théâtre avaient toujours été dans la tradition du biscuit : après Madame Favart, Préville. Boizot, dès son arrivée à Sèvres, avait restauré cette coutume : c'était un comédien français, Dugazon peut-être, qu'en 1773 il sculptait sous le costume du docteur Fagon, vieux médecin à grande perruque, au dos voûté, appuyé sur sa béquille. Quand Dazincourt, après une longue carrière commencée à la Comédie vers cette époque, s'en retira en 1803 pour administrer les spectacles de la Cour impériale, il emportait dans sa retraite, souvenirs précieux de sa vie de théâtre, les figurines de Boizot et Le Riche : Fagon, Figaro et son propre portrait. Le rôle qui le désigna pour les personnages de valet à la Comédie vers 1778, c'était Crispin : il y avait remplacé le dernier des Poisson, mort en 1753. Il y doublait Préville, dont on connaît le joli mot : « Dazincourt est charmant, plaisanterie à part. »

C'est de lui qu'un peu plus tard Le Riche en effet esquissa un croquis charmant et spirituel, un petit Crispin déluré, la main sur sa rapière, le chapeau sur l'oreille, le manteau au vent, retour de la guerre et du plaisir, tel qu'il paraissait entre son tambour de basque et son tambour dans *les Folies amoureuses.* La Comédie-Française a disposé ces statuettes de biscuit dans son musée des souverains de la scène : elles font bonne figure entre les portraits et les bustes des doyens signés de noms plus célèbres que celui de Le Riche.

L'Opéra aurait pu conserver de même la galerie de bustes que les ateliers de Sèvres consacrèrent alors à l'un des plus grands événements de son histoire, à l'*Iphigénie* de Gluck, à l'apparition du drame lyrique allemand sur la scène française. « On ne doute pas, écrivait Bachaumont, que cette œuvre ne fasse époque dans notre musique. » (21 avril 1774.)

Tout était nouveauté à cette date en France, puisque la première représentation de Gluck précéda d'une quinzaine à peine l'avènement de la Reine, obstinée, par gratitude et par goût, à imposer aux Français les chefs-d'œuvre de son ancien maître de musique.

Rien de ce qui était nouveau n'échappait à l'artiste qui veillait aux destinées du biscuit. Boizot composa aussitôt, se souvenant peut-être de la manière et des leçons de Michel-Ange Slodtz, son premier maître, deux figures, le *Grand Prêtre* ou le *Grand Sacrificateur* et sa victime Iphigénie, en *Vestale*, la tête inclinée pour le sacrifice prochain. Le succès en fut si vif, qu'au début de 1775, pour la reprise du drame lyrique encouragée par Marie-Antoinette, Boizot ajouta un nouveau couple, le buste de la *Grande Prêtresse* et celui de *Calchas*. Il confiait même à ses collaborateurs, Perrotin et Le Riche, le soin de modeler en grand, d'après son inspiration, les bustes qui avaient fait la fortune de la série.

Toutes ces images, dont je ne connais pas d'exemplaires en biscuit, ont été heureusement gardées à Sèvres, portraits peut-être des acteurs et des actrices qui ont eu leur part et une grande part à ce grand événement d'art, Mademoiselle Arnoux, Gélin. En dehors des souvenirs qu'elles évoquent, ce sont de très belles œuvres, ou puissantes, comme la figure de Calchas criant l'oracle aux Grecs, ou gracieuses, comme celle de la victime immolée à leurs intérêts.

« Le goût du théâtre, écrivait Grimm, en public ou dans la société, est plus vif que jamais. » Comédies, opéras, parodies, ballets, tout était bon, tout plaisait à une cour où la Reine elle-même supportait avec peine la retraite, aux jours de deuil et de fêtes religieuses. Il semblait que le biscuit, revenu à sa tradition, fût le témoin nécessaire et l'écho régulier de ces plaisirs. « Ah ! disait le Roi à l'arrivée des modèles, à Versailles,

bientôt viendront nos braves gens de Sèvres. » Il était content qu'on trouvât parmi ces modèles « quelque chose qui fît rire ». Dès son avènement, le bibelot plaisant de porcelaine l'amusait comme un enfant. Et, par ce goût, les courtisans étaient enfants comme lui. Ils s'arrachèrent pendant deux ans, le grave duc de Croy nous l'apprend, une figurine comique, souvenir peut-être de la Foire, *l'Empereur de la Chine,* un grand diable d'homme à la moustache mongole, au visage bizarre, coiffé d'une toque de fourrure, enveloppé comme un saint lama dans la longue robe qui laissait seules ses mains à découvert, croisées béatement.

On ne peut nier que du portrait de Louis XVI à celui de l'Empereur de la Chine, la sculpture en porcelaine eût parcouru bien des chemins, grandes routes classiques, sentiers aimables, détours plaisants. Ce furent deux années singulièrement remplies, une moisson de biscuits originaux, variés, comme on n'en avait pas vu depuis dix ans à Sèvres. Le bon ouvrier vraiment que ce Boizot, dont le labeur fécond ne méritait pas le demi-oubli de la postérité !

Dans l'effort de ses premières années, tout est intéressant, cette reprise énergique d'une tradition qui n'est pas seulement un retour aux leçons de Falconet, mais un sentiment intelligent des besoins du genre, cette affirmation aussi d'un style nouveau, conforme sans excès à l'idéal du temps, la recherche artistique et le souci de plaire par la variété, de faire vrai et vivant, enfin cette impulsion donnée à l'équipe des sculpteurs, interprètes ou auxiliaires de son talent, une pléiade telle que peu d'arts industriels ont eu le bonheur d'en réunir et d'en former. Entre Le Riche, Perrotin, Duru, qui contribuent aux modèles, Mathias, Gomond, Furet, Chaponnet, Chicot, Tristan le jeune, Liance l'aîné, Levaux, Chabry et Chanou fils, qui, avec eux, achèvent les figurines en pâte dure, la tâche est répartie selon l'expérience et les facultés de chacun, en vue d'une œuvre collective dont le programme est tracé et les directions désormais marquées.

A partir de 1776, d'un côté, la galerie du biscuit s'enrichit de figures d'art modelées par Boizot pour une société qui se plaît chaque jour

L.-S. BOIZOT. — L'OFFRANDE A L'HYMEN

Pâte dure (1775)

(Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite)





davantage à voir représenter avec un cadre et des attributs antiques les thèmes ordinaires de sa pensée, la femme et l'amour. Les pâtes dures exécutées par Boizot sont sœurs des terres cuites qui ont fondé la réputation de Clodion, des petits marbres de Pajou. A ce point que Sèvres, par la suite, oubliant Boizot et retrouvant en ses œuvres le style de Clodion, qui n'a pour ainsi dire rien donné à la fabrique royale, n'hésitait pas à dépouiller l'un au profit de l'autre. Recherchons et restituons à l'artiste parisien cette paternité.

Ce furent d'abord deux figurines fort jolies d'allure et de détail, dont le succès auprès des amateurs paraît aujourd'hui bien légitime. *La Beauté allumant le flambeau de l'Amour,* une jeune nymphe, parée seulement du charme de son corps divin, fait jaillir de l'arc dérobé à l'Amour l'étincelle qui mettra le feu à la torche de Cupidon. La grâce de la déesse, l'esprit du dieu malin, qui a laissé tomber son carquois pour se laisser vaincre à ce jeu plutôt intéressant, font une allégorie aimable de ce qui aurait pu rester une allusion assez scabreuse.

Et de même pour la suite de l'histoire, *la Volupté éteignant le flambeau de l'Amour :* plus délicate encore et presque touchante de grâce abandonnée, la nymphe, enguirlandée de roses, regarde sa victime, l'enfant mollement étendu et souriant, qui ne regrette point l'aventure ainsi terminée. L'allusion est assez voilée, si la nymphe ne l'est guère, pour que ce groupe et sa réplique aient eu la vogue sous les titres simplement de *la Beauté,* de *la Volupté* et *l'Amour.* Ils ont été alors fort répandus avec des variantes, qui toutes également plaisaient : la beauté se servant tantôt d'un miroir, tantôt d'une torche au lieu d'arc pour allumer le flambeau de l'enfant. Le public les demandait à Sèvres autant que la *Baigneuse* et l'*Amour* de Falconet. La *Volupté* de Boizot est, en effet, une œuvre de maître, qui, dans la sculpture française, a sa place marquée à côté des nymphes de Falconet. Après s'être inspiré d'autrui, l'artiste a trouvé sa manière originale et son style.

Dans un grand surtout de table, exécuté en 1775 et en 1776, pour Versailles peut-être, Boizot a voulu affirmer cette manière : il a modelé

trois groupes, témoins précieux de l'art Louis XVI à Sèvres, allégories encore ou hymnes en l'honneur de la beauté féminine.

Au centre, *la Beauté couronnée par les Grâces*. Assise sur un siège antique garni d'une draperie aux festons Louis XVI, le pied sur un coussin royal, Vénus accueille d'un geste aimable et majestueux la beauté pudique qui va recevoir, sans y prétendre, le prix de ses charmes. C'est une présentation à la cour. Les trois Grâces, dociles aux ordres de la déesse, harmonieusement enlacées comme le veut la coutume, déposent sur la tête de la Beauté la couronne de roses, tandis qu'à leurs pieds un Amour joyeux offre aussi la sienne, hommage du dieu malin, conscient de son heure prochaine.

Nul doute : cette reine des grâces, qui ordonne la fête, c'est Marie-Antoinette, aujourd'hui en Vénus, demain en Minerve, parée de cette belle chevelure dont Boizot bien des fois modela les bandeaux et les boucles, fière de ce pied que chacun s'accordait à trouver charmant. « Quand elle était assise, disait Walpole, c'était la statue de la beauté. » « Voilà cette majesté, ajoute Madame Le Brun, qui faisait reconnaître la souveraine au milieu de toute sa cour, sans que cette majesté pourtant nuisît en rien à ce que son aspect avait de doux et de bienveillant. » Et l'on songe, en regardant cet accueil de la Reine à la Beauté, que le biscuit rappelle peut-être l'événement noté par le chroniqueur le 19 août 1775, la faveur de Marie-Antoinette passant de Madame de Lamballe à la comtesse Jules de Polignac, « la plus céleste figure qu'on pût voir. Son regard, son sourire, tous ses traits étaient angéliques. Elle avait une de ces têtes où Raphaël sut joindre une expression spirituelle à une douceur infinie. »

Allusion aux amitiés de la Reine ou simple allégorie, ce morceau de sculpture, qui a définitivement inauguré le règne de la pâte dure, est un des joyaux du patrimoine de Sèvres. L'harmonie d'une composition difficile à réaliser dans les limites imposées par le biscuit, la grâce des mouvements et des lignes, le modelé des corps, rien n'y manque.

Et l'on conçoit que l'artiste, satisfait de son œuvre, ait repris le thème une seconde fois, qu'il ait donné une réplique presque aussitôt à ce mor-

ceau et comme une suite à l'histoire. Après le couronnement, *le Triomphe de la Beauté*. Vénus, consacrant la beauté, en a fait une déesse qu'un char, sur une nuée, s'apprête à emporter dans l'Olympe. Les nymphes attellent avec des guirlandes de rose et des colliers de perles les deux cygnes, dont la Beauté, radieuse dans son voile déjà gonflé par le zéphyr, dirigera sans peine la course aérienne. Les Amours voltigent autour d'elle, comme les Éros autour d'Aphrodite sur les coupes antiques, porteurs des emblèmes consacrés, fleurs, flèches, arcs et colombes.

Peut-être ici Boizot, entraîné par le goût de la clientèle pour l'allégorie, par la hardiesse de son ciseau, a-t-il dépassé la mesure du genre et demandé au biscuit ce qui se fût mieux composé en estampe. Le nuage sur lequel il a dû asseoir le char du triomphe, au moment où il va s'élever d'entre les roseaux, offrait, comme ces roseaux mêmes, trop peu d'intérêt et une masse trop lourde pour occuper, en somme, le centre de la composition. Il fallait bien trouver un moyen de donner l'essor à l'équipage de la Beauté. Le moyen est-il heureux? c'est là la question. Ce qui ne se peut nier d'ailleurs, si le morceau paraît discutable dans son ensemble, c'est le charme indiscutable des détails, le vol des Amours autour de la Beauté, l'attitude de la nymphe qui se baisse pour préparer au milieu des roseaux le cygne à son voyage, et le geste de celle qui tend les guides ou guirlandes de roses à la déesse.

Comme Falconet, Boizot se plaît et réussit à ces motifs, qui mettent en valeur, avec ou sans draperie, les grâces de la femme. Il les reprend et les redit dans les groupes de côté qui doivent accompagner la pièce centrale. A droite et à gauche de la Beauté couronnée, triomphante, il disposait en 1776 les scènes complémentaires de son histoire, comme eût fait l'auteur d'un triptyque à la gloire de cette divinité, *l'Offrande à l'Amour, l'Offrande à l'Hymen*. Un parfum d'art antique s'y mêle à une grâce toute française encore, avec une mesure, une distinction qui demeurent les titres de ce style original et toujours personnel.

Ici, devant l'autel triangulaire enguirlandé, d'où Cupidon complaisant dicte ses arrêts, auprès de l'urne où brûle l'encens du sacrifice, une jeune

fille s'agenouille, suppliante, les mains tendues, pour présenter dans une corbeille un couple de colombes ; pour finir la conquête du dieu, une suivante, debout, d'un geste qui dessine l'élégance des formes et du costume antique, dispose la chaîne de roses, symbole de l'amour. Là, devant l'hymen, génie ailé, armé de son flambeau et couronné, qu'on dirait descendu d'une terre cuite tanagréenne, devant l'autel circulaire, la jeune femme dont Cupidon a sans doute entendu la prière, vient s'agenouiller une seconde fois et recevoir du dieu la couronne du mariage. D'un geste infiniment gracieux, sa confidente, à la démarche souple et joyeuse, jonche de fleurs le seuil de l'autel.

En elles-mêmes, les deux allégories n'ont rien que de banal ; elles plaisaient aux contemporains par l'union de la sentimentalité et des formes antiques qu'ils demandaient aux artistes. A cette époque même, Grimm faisait à Clodion compliment d'un groupe identique, *l'Offrande à l'Amour*. Et le genre admis, il faut convenir que Boizot en a tiré parti de façon à forcer l'estime et l'attention.

Chacune de ses œuvres est à la fois une étape vers l'imitation des formes antiques et un effort pour s'adapter au goût de son temps. Il renouvelle ainsi, par la manière les thèmes classiques, les mythologies amoureuses qu'un académicien, en ce temps, ne devait pas négliger. S'il représentait, d'après une peinture de Taraval, le jeune Télémaque occupé, sous la surveillance jalouse de Mentor, à faire à Calypso le récit de ses aventures, il avait soin du décor et du costume antiques, plus qu'on n'y eût songé vingt ans plus tôt, plus que nous ne voudrions aujourd'hui. Mais quel désir aussi de faire voir sur les traits d'Eucharis, gentiment attentive au récit du jeune homme, l'intérêt qui s'éveille et provoquera bientôt les colères de sa maîtresse ! Et l'aimable façon aussi de présenter la déesse mollement appuyée sur son coude pour écouter le narrateur, fils du héros dont le départ l'avait laissée inconsolable.

Dans ce cadre antique, Boizot a disposé une scène de société, une conversation française, les occupations favorites des salons d'alors, la coquetterie et la causerie. Ses personnages, dans leurs draperies grecques, sont des

gens du temps qui ont pu se reconnaître, eux et leurs interlocuteurs, dans ces figurines en biscuit.

Habilement, l'artiste a trouvé la contre-partie de ce groupe dans l'histoire mythique d'*Achille,* une autre scène d'amour et de salon qui avait plu à la Comédie Italienne. Le père de Télémaque, le subtil Ulysse, a su découvrir Achille, nécessaire à la victoire des Grecs sur les Troyens, dans sa retraite jusque-là dérobée à leurs recherches, par la sollicitude maternelle de Thétis. Il a paru chez Déidamie, la fille du roi de Scyros, auprès de qui le jeune héros, déguisé en fille, s'est trop longtemps confondu avec les femmes. Le biscuit raconte avec esprit le dénouement de la comédie. Des cadeaux que le Grec rusé a portés à la cour de Déidamie, les suivantes ont pris ce qui plaît aux femmes : le miroir élégant, la coupe finement ciselée ; Achille s'est saisi et armé du casque, de l'épée, du bouclier. Il est reconnu : Déidamie se désole, Ulysse fait la grosse voix ; la victoire est certaine et proche. Elle ne nous passionne plus aujourd'hui.

La société du XVIIIe siècle ne jugeait pas comme nous. Elle faisait fête au biscuit qui renouvelait, par la révélation des formes trouvées à Herculanum, le décor des amours antiques.

Car, toujours avec la femme, ce fut l'amour qui l'intéressait, les attaques, les ruses et les détours, les victoires des petits génies bienfaisants, malfaisants qui voltigent sur les fresques de Pompéi. Sans se lasser et sans lasser, Boizot, de 1775 à 1778, continuait la série. Il modelait deux répliques plus petites du thème qui avait fait son succès, l'*Amour menaçant,* la *Nymphe peureuse,* non plus des adolescents cette fois, mais des enfants : Cupidon, espiègle et coquet, qui s'en va comme à l'assaut, armé de la flèche meurtrière ; la fillette, qui veut fuir sans se presser, abritée d'une gaze légère, bouclier fragile, curieuse plus que craintive, la Nymphe de Virgile poursuivie dans la saulaie.

Le sculpteur, en 1777, empruntait à Vanloo un autre type bien connu de l'*Amour au combat,* un bel Amour, joufflu et bouclé, en posture de tireur d'arc, plus redoutable, disait-on, qu'il ne paraissait. Mais à cet

emprunt Boizot ajoutait, l'année suivante, de son cru, la figure de l'*Amour encapuchonné,* hypocritement pacifique, qui d'une main tend son arc pour désarmer, et s'arme sournoisement de l'autre. Le dieu grec, changé en capucin ou Frère quêteur, comme on disait à la Manufacture, formait une variante imprévue du modèle et qu'on trouva piquante. On applaudissait alors chaque soir, à la Foire, l'actrice Sophie Forest dans sa création de l'Amour capucin. Et puis ce fut l'*Amour discret,* le doigt sur les lèvres, qui fait penser à un croquis de Fragonard. Les amateurs de biscuit savaient gré aux artistes de Sèvres de leur imagination, de leur habileté à varier le menu, un peu fade pour notre goût.

C'était pour eux un régal qu'une porcelaine légère, qu'une modulation, française par la grâce et l'intention spirituelle, d'un thème antique. Ils ont fait fête, en 1773, à un groupe de Clodion dont le sujet est bien connu par les fresques de Pompéi, la *Marchande d'Amours.* Boizot n'eut garde de négliger la scène classique, désormais à la mode. Et rien n'est plus curieux que de comparer sa double façon d'entendre le sujet.

En 1778, première façon : la marchande, dans son costume grec, vêtue du long péplum qui laisse la gorge à demi découverte, a tout l'air d'une contemporaine et d'une Française. Elle présente, la corbeille au bras, à la clientèle tout aussi française et moderne que tente sa marchandise, un lot de petits Amours à vendre comme des poussins au marché. La plaisanterie s'achève par le geste d'une dame curieuse qui, par derrière, soulève le voile de la corbeille pour y dénicher les bambins en réserve et faire son choix.

Deuxième manière, moins familière et plus classique : un groupe de nymphes enguirlandées, trois cariatides associées pour porter une grande corbeille garnie de roses, présentent, au milieu des fleurs, l'Amour à la clientèle invisible qui ne manquera point. L'allégorie ici ne demeure plus qu'un prétexte à l'artiste de modeler des Vénus et des Éros antiques, au goût des amateurs de biscuits classiques. Là, au contraire, elle représente un effort pour accommoder à l'esprit du temps les images plaisantes retrouvées sur les vases peints de l'antiquité. Dans les deux cas, elle

témoigne de la souplesse d'un talent fidèle aux leçons de Falconet, attentif aux exigences de la clientèle et de la matière.

Boizot a su conserver ou restituer au biscuit la grâce et l'esprit, et ce rôle surtout de témoin d'une époque, d'un style qui n'appartiendra plus seulement aux terres cuites de Clodion, aux marbres de Pajou, de Foucou ou de Lecomte.

Sèvres, sous sa direction, poursuivait encore la galerie des personnages célèbres que la clientèle, selon ses facultés d'achat, se procurait volontiers en bustes grands ou réduits, ou en médaillons. Pour faire sa cour à la Reine, qui avait apprécié son image en biscuit exécuté depuis 1775, Boizot modela, la même année, un buste de l'empereur Joseph II, exposé au Salon et qui, à Trianon, fait pendant à celui de Louis XVI. Le prince philosophe, frère, juge et mentor d'une sœur qui l'était si peu, avait séduit les Parisiens, au mois d'avril 1777, par son aimable simplicité, son bon sens et ses connaissances solides. On citait ses propos. Les Gobelins chargeaient Cozette d'exécuter son portrait en tapisserie. Marmontel rimait des vers en son honneur pour servir de légende à l'estampe de Méon, qui célébrait les vertus du Roi populaire.

« Quand Joseph II partit, les Français, dit Bachaumont, ne pouvant plus admirer sa personne, aimèrent à contempler son image dans le marbre de Boizot, et se la procurèrent en biscuit, buste ou médaillon. » Les exemplaires en porcelaine sont devenus fort rares, mais on peut juger de ce qu'ils étaient par le marbre de Trianon. « Ceux qui ont vu le prince et son portrait le trouvaient d'une exactitude scrupuleuse, admiraient son air de tête si bien saisi dans ce point d'attention et d'examen qui était l'attitude fréquente de cette Majesté observatrice. » Cette image d'après nature d'un souverain étranger que Paris un instant adopta, donne, en effet, l'impression de la vie et d'un talent en pleine possession de ses moyens.

La vogue étant alors aux souverains philosophes, protecteurs des arts : le Panthéon en biscuit s'ouvrit pour Catherine II à son tour. On eût souhaité que l'introducteur eût été Falconet, le seul des grands sculpteurs français capable de modeler les traits de l'impératrice d'après nature. Le

biscuit de Boizot à Sèvres, comme le marbre de Houdon exposé en 1773, ne put être qu'une adaptation d'une estampe à la sculpture. Il est correct, mais froid et plutôt à négliger.

En revanche, le double en porcelaine, exécuté vers 1778, du buste de Voltaire par Houdon, qui figure en bronze au Louvre et en marbre à Angers, fut par excellence l'image populaire de cette galerie : souverains philosophes ou philosophes souverains, comme l'était Voltaire quand il vint de son royaume de Ferney mourir à Paris en pleine apothéose, commençant à disputer au roi de France ses sujets.

C'était la troisième fois d'ailleurs que les artistes de Sèvres revenaient à cette image familière pour tous les Français. Leurs variantes ont constitué comme un récit en actions et par chapitres de cette vie célèbre. Elles présentèrent tour à tour le bourgeois lettré qui fit un temps figure de gentilhomme, le patriarche bonhomme et bon enfant de Ferney, le grand homme enfin, entrant, par le ciseau de Pigalle et de Houdon, comme Socrate ou Marc-Aurèle, dans l'immortalité ! De ces fortes individualités, comme des émotions du siècle et de ses goûts dominants, la porcelaine de France, fidèle à ses destinées, marquait la trace et l'influence.

Elle fit fête à Franklin le républicain, comme à Joseph II l'empereur, quand toute la France lui fit fête. On s'étonnait à Paris, avec Grimm, que le censeur royal eût supprimé la légende destinée à la charmante gravure de Cochin et de Saint-Aubin :

Il réprime ou dirige à son gré le tonnerre :
Qui désarme les dieux, peut-il craindre les rois ?

Il fallut que l'admiration des Parisiens se contentât d'une traduction en vers latins, de la façon de M. Turgot, bons à braver le pouvoir comme l'honnêteté. Leurs artistes d'ailleurs les dédommageaient, en prodiguant au héros diplomate et savant les tributs de leurs talents. Le très beau buste exposé par Houdon avec celui de Voltaire au Salon de 1779, dont une terre cuite est conservée au Louvre, fut choisi à Sèvres, pour servir de réplique en biscuit à l'image du vieillard spirituel qui, dans un jour de

triomphe, avait donné l'accolade de la France à l'Amérique. Le patriarche de Ferney et le bonhomme Richard, en 1778, étaient des idoles, qui valaient bien, après tout, les magots et les figurines de Chine et de Saxe. Les médaillons en pâte dure, que la fabrique royale fournissait moins cher que des bustes et que les terres cuites de Nini, aux dévots de ces « grands citoyens », trouvaient leur place, sans le moindre conflit, à côté des médaillons de Louis XVI, dans les intérieurs les plus modestes.

Certes, devant ces images fragiles dont elle avait provoqué et soutenu la naissance et les progrès, la royauté ne pouvait s'imaginer qu'elles auraient peut-être leur rôle et leur action dans la propagande des idées et la poussée des passions, ouvrières menues et inconscientes des révolutions prochaines. Rapprochées des remarques de Tocqueville sur la puissance des écrivains et la contagion de la liberté américaine à la fin de l'ancien régime, ces figurines légères prennent une portée qu'on ne s'attendait pas à trouver au biscuit. Dans le grand drame de la fin du xviiie siècle, le sculpteur de Sèvres devient un témoin et un acteur.

C'est l'époque où la bienfaisance, comme la philosophie et la liberté, est à la mode. D'accord avec le théâtre, dont il fixe les scènes et les échos, le biscuit aussitôt se met au ton de la vertu et de la charité. Et, mieux que Greuze, Boizot y rencontre des inspirations délicates et des motifs ingénieux. L'un de ses plus jolis groupes, présenté en 1776 à Louis XVI, fut la *Rosière de Salency*. Le nouveau règne a vu naître ou renaître la coutume des prix Montyon ou des rosières. Dès 1769, le sceptique Grimm écrivait : « La rosière de Salency est une des personnes à qui je dois le plus d'ennui. Je ne sais comment elle a fait pour se tirer tout d'un coup et avec tant d'éclat de l'obscurité dans laquelle elle est restée ensevelie pendant douze cents ans. »

Un intendant, Lepeletier de Morfontaine, avait imaginé, vers 1764, de rappeler qu'à Salency, petit village des environs du Soissonnais, un seigneur du moyen âge avait fondé un prix d'argent pour la fille la plus sage. Il s'était fait féliciter dans les journaux d'avoir remis la vertu des premiers temps en honneur, il avait lui-même couronné de roses l'héroïne.

Cette vertueuse initiative eut un succès qui, jusqu'à nos jours, a dépassé les espérances de son auteur. Favart mit au théâtre, en 1769, devant Louis XV, contraste plutôt piquant, le couronnement de la rosière en vaudeville. Monsigny, Philidor, en firent des opéras-comiques. Le théâtre avait, comme toujours, été précédé du conte, *ouvrage patriotique et agréable* de M. Sauvigny, « l'Innocence du Premier âge en France », orné d'une estampe, patriotique aussi, de Moreau, d'après un dessin original et patriotique également, de Greuze.

Cinq ans après, malgré tant d'ouvrages divers en prose, en vers, en musique et en gravure, le thème n'était pas épuisé. Grétry, en 1774, s'en fit un succès avec l'opéra-comique qui eut, plus tard, les honneurs du Théâtre royal de Trianon. Tout Paris voulut voir la jolie Madame Trial, concurrente au prix, dont les mines disaient « l'embarras d'une fille qui voudrait bien ne pas être ce qu'elle est », et sa rivale, Madame Laruette, cette actrice capable d'avoir, dit Madame d'Houdetot, « de la pudeur jusque dans le dos ». Ce fut un des derniers triomphes de Jean-Louis Laruette, l'acteur depuis vingt ans célèbre par son talent musical, inimitable dans les rôles de baillis bourrus et ridicules.

Boizot et le biscuit ont chanté leur couplet « à la vertu récompensée ». C'est le titre du médaillon qui, auprès du drapeau, symbole patriotique, à côté du musicien de village, occupe le fond du tableau. La scène même est le dénouement moral, le couronnement de la vertueuse Cécile par le seigneur, plus galant et plus juste que son intraitable bailli, trop longtemps obstiné à refuser à l'héroïne la palme de la sagesse ; derrière, une pauvrette qui pleure d'avoir manqué le prix. Le motif, comme on voit, n'était pas neuf : il est aujourd'hui bien vieux. Mais l'artiste a su donner aux personnages de la pièce, comédie ou morale en action, comme on voudra, des gestes si gracieux et si vrais qu'elle n'ennuie, ni ne lasse. Il nous plait de retrouver en ces acteurs nos ancêtres au naturel : la jeune fille rougissante, le galant seigneur, la petite bouquetière et le joueur de musette, la suite d'un cortège qui se déroule en biscuit, de Madame de Pompadour à Marie-Antoinette.

Avec la rosière, les prix Montyon. On assiste, avec Greuze, au plein triomphe de la vertu. Le mérite de Boizot est d'avoir su rendre aimable ce triomphe. Son groupe du *Bon Vieillard,* comme on l'appelle à Sèvres, rappelle l'*Heureux Père,* dont la gravure a figuré jusqu'au XIXe siècle dans tous les intérieurs bourgeois. Il a son histoire, qui vaut d'être contée. Car cette histoire restitue leurs véritables titres aux inventeurs des prix de vertu, dont tout l'honneur est demeuré par la suite à M. de Montyon.

Il y avait alors, en Basse-Normandie, à Canon et à Bricquebec, près de Coutances, un seigneur dont le nom a fait fortune par la science plus que par la noblesse, Élie de Beaumont. C'était, comme Montyon, un avocat, célèbre à Paris pour sa défense de Calas qui lui valut l'amitié de Voltaire, pour son dévouement à toutes les nobles causes aussi bien que pour ses saillies gauloises. Dans ses terres de Normandie, où il allait avec sa femme Anne-Morice Dumesnil, femme de lettres et de bien aussi, faire figure de châtelain, il institua en 1775, parmi ses paysans, la *Fête des bonnes gens*. Si, à Bricquebec, il couronnait des rosières, à Canon il faisait célébrer, dans une cérémonie champêtre, la vieillesse laborieuse, la gloire des laboureurs, la vertu obscure et patiente. Grande joie encore parmi les artistes, qui ne laissèrent pas échapper le thème à la mode : le sculpteur Gatteaux, qui cisèle une aimable médaille, le graveur Moreau, qui, en juin 1777, compose un de ses chefs-d'œuvre, en frontispice du livre de l'abbé Lemonnier sur les fêtes de Canon et de Bricquebec vendu au profit des rosières ; le musicien Gossec, l'auteur des hymnes de la Révolution, rival alors de Grétry dans sa *Fête du Village*.

A ce mouvement de philanthropie et d'art, qui accuse si bien les goûts et les impulsions de cette société élégante et sensible, le sculpteur de Sèvres a participé. C'est, comme toujours, la leçon et la raison d'être du biscuit. En 1777, au moment où les fondations académiques de M. de Montyon vont à la fois consacrer et célébrer l'initiative de l'avocat normand, Boizot lui a décerné, en porcelaine, un brevet d'auteur, un diplôme d'honneur. Deux actes en un tableau, avec les deux parties du groupe : sur le médaillon dressé par la rosière pimpante,

pour qui s'apprêtent les roses du couronnement, on lisait : *Sagesse et vertu ont ici même prix qu'à Salenci*. La sagesse de la jeune fille a pour pendant la *Vertu de l'Aïeul* : entouré de sa compagne, de ses petits-enfants, il reçoit modestement, avec les témoignages de leur gratitude, le prix institué par le seigneur. L'ensemble est harmonieux et juste ; il ne nous attendrit plus, comme le public qui allait voir couronner la Vertu aux opéras-comiques de Sedaine et de Grétry : il nous charme encore par le parfum du passé, la note d'art, le sens de la vie d'autrefois qu'il dégage et traduit.

« Quelle entreprise, écrivait alors Grimm, à propos des estampes de Moreau, de vouloir fixer par le burin des objets d'une nature aussi inconstante, aussi légère, aussi fugitive que le sont nos modes ! Comment se flatter de pouvoir suivre l'extrême rapidité de toutes leurs vicissitudes, de toutes leurs révolutions ? Comment espérer de donner quelque idée de cette multitude infinie de nuances imperceptibles qui les préparent, les développent, qui les éloignent et les effacent ? » Avec Boizot et ses auxiliaires, le biscuit de Sèvres ne se lasse pas de cette entreprise. Il note tout, figures de souverains et d'hommes célèbres, vertus et plaisanteries à la mode, larmes et rires.

La même société, dont il suit les caprices imprévus et contradictoires, qui va célébrer la bienfaisance et la sagesse à la Comédie et à l'Académie, court aux spectacles de la Foire et du Boulevard, pantomimes, féeries, pièces poissardes. Sans cesse les théâtres forains retrouvent la vogue, au moment où leur succès même paraît l'avoir épuisée. Vers la fin du règne de Louis XV, les Grands Danseurs du Roi, la troupe de Nicolet, les Comédiens de bois ou les marionnettes d'Audinot, après avoir fait capituler l'Opéra lui-même et l'étiquette devant l'opéra-bouffon, en 1769, commencent à souffrir de l'humeur changeante des Parisiens.

Un dieu protecteur, le lieutenant de police Lenoir, qui tenait à sa popularité, veillait à la fortune de la Foire. Et des rameaux nouveaux étaient encore prêts à se développer, par la sève et la verve de la gaieté populaire, sur le tronc vivace et toujours vert qui avait porté, malgré toutes les

BLONDEAU, D'APRÈS OUDRY — LA CHASSE AU LOUP

(*Groupe de côte du* Surtout des Chasses)

Pâte dure (1776)

Musée de Sèvres — Modèle





entraves, les pièces de Lesage, de Piron, de Favart, de Vadé, de Taconet. A la prière de Lenoir, les forains firent un nouvel effort pour attirer la foule par le luxe de leur théâtre du boulevard, l'Ambigu-Comique restauré en 1778, par l'éclat de leurs pantomimes et de leurs ballets. Un ancien acteur de l'Opéra-Comique, de l'Écluse, ouvrit pour plus d'un siècle les *Variétés amusantes* à l'opéra-comique, aux vaudevilles, aux comédies poissardes.

Ce fut, en 1779, un triomphe qui les paya de leur peine pendant près de dix ans, triomphe d'une farce grossière et libertine, inventée pour la joie de tous, par l'émule et le successeur de Vadé, Dorvigny, acteur et auteur, qu'on disait fils de Louis XV, bon vivant plein d'esprit, sans scrupule, amateur de la bouteille et des grasses plaisanteries : *les Battus paient l'amende*. Toute la pièce tenait dans un rôle et surtout une scène : le rôle de Janot, le valet niais et bafoué, avec un acteur fait exprès pour le jouer, l'inimitable Volanges, que les comédiens français et italiens allaient se disputer ; la scène, une grosse bouffonnerie qui eut cinq cents représentations, sans compter celle que Louis XVI s'en fit donner à Versailles : Janot, dans l'obscurité, s'en vient avec sa lanterne supplier sa bonne amie de lui jeter la clef du nid et reçoit, du père irrité, au lieu de clef, une averse imprévue dont l'odeur l'inquiète. C'était un succès extraordinaire quand il s'écriait, flairant sa manche, le *C'en est !* devenu légendaire. « Non seulement le peuple voulait l'entendre, mais la ville et la Cour, les plus grands en sont fous ; les graves magistrats, les évêques y vont en loge grillée ; les ministres y ont assisté, le comte de Maurepas surtout, grand amateur de farces. Oh ! Athéniens, Athéniens ! », disait Grimm mélancoliquement.

Le biscuit de Sèvres, comme toujours, suivit et servit le succès de l'homme qu'on pouvait appeler « l'homme de la nation », nota la scène inoubliable et la fixa sur toutes les étagères de la ville et de la Cour : ce fut l'étrenne à la mode, à Versailles même, chez le Roi et la Reine, « qui en prirent plusieurs pour les distribuer à leurs favoris et favorites ». Le Riche a immortalisé Volanges, son falot à la main, dans sa

posture d'amoureux transi, le nez au vent, sans flair. « On ne peut avoir un masque, observait Grimm, plus mobile et plus vrai, un jeu plus simple et plus naturel, une gaieté plus franche et plus naïve. » La silhouette de porcelaine n'a pu traduire toute cette mimique. Mais elle la fait entendre.

Une autre figurine, en pendant, du même artiste, salua les charmes de *Vénus Pèlerine*. C'était l'héroïne d'une pièce que Nicolet, furieux du succès des janoteries, avait demandée à l'abbé galant, faiseur de petits vers et quêteur de bonnes espèces sonnantes, Robineau de Beaunoir. A la galanterie salée, l'auteur réussit à opposer le badinage d'amour et la beauté à la farce : Vénus délaissant Cythère pour fuir la rage de son vilain époux, s'est déguisée en pèlerine et vient faire la conquête d'un peuple qui méconnaissait sa puissance. Heureuse trouvaille que ce déguisement, revanche peut-être de l'auteur, affublant Vénus du froc que l'archevêque de Paris l'avait obligé de quitter l'année précédente, pour faire valoir les charmes de Sophie Forest, « le physique d'une Vénus, un air minutieux et à prétention, des bras superbes » ! Comme Volanges, pendant six ans, Sophie Forest fut l'idole de Paris, et refit la fortune des Grands Danseurs du Roi, de Nicolet et de son auteur amoureux et heureux.

Le Riche nous a conservé d'elle un portrait charmant dans le costume qu'elle avait mis à la mode, en *Pèlerine* toute moderne coiffée d'un mignon chapeau de paille en guise de capuchon, son bâton à gourde sur l'épaule, svelte et pimpante.

Et, pour que personne enfin ne fût oublié dans cette galerie de théâtre, une autre Vénus qui venait d'être admise aux Italiens pour soutenir et relever leur crédit ébranlé par le succes de la Foire, la naïve et piquante Dugazon, parut en biscuit de Sèvres, de la main de Boizot :

Un jour la reine de Cythère,
Quittant le séjour immortel,
Voulut se fixer sur la terre,
Et se fit, au village, ériger un autel,

disait le poète obscur qui chanta les débuts de Dugazon dans le rôle d'Hébé du *Prix de Cythère*. L'autel est là, sur la scène, orné de guir-

landes et d'un médaillon Louis XVI, qui porte un cœur pour emblème ; au pied de l'autel, un panier de roses et des colombes qui se becquètent. Et c'est le dialogue charmant entre Cupidon et la déesse de la jeunesse qui nous ramène de la comédie poissarde aux allusions pimpantes de la mythologie amoureuse.

Tout est contraste, vraiment, dans cette production de sculptures en porcelaine que surveille, de 1776 à 1780, aux ateliers de Sèvres, l'académicien, tout entier à cette tâche : portraits, philosophie, scènes de mœurs, de comédie, farces et histoire des dieux. Le contraste s'accuse par la série des saintes, qui se poursuit par les figures de sainte Claire et de sainte Thérèse, et l'image du Christ lui-même. On inaugure alors à grands frais une galerie de statuettes en grand format que permet la pâte dure, un Olympe philosophique et moral. C'est la *Méditation* ou son pendant la *Mélancolie,* drapées à l'antique, qui pensent et ne prient plus. Ce sera bientôt l'*Innocence,* déroulant sa guirlande de roses, que Boizot modelait alors pour les fonts baptismaux de Saint-Sulpice, à la demande de Chalgrin.

Et pour nous ramener enfin du ciel sur la terre, on vient à la réalité et à la vie, avec le grand *Surtout des chasses royales,* commandé à Blondeau, d'après les tapisseries d'Oudry, en 1776, la chasse du cerf au centre, celles du loup et du sanglier sur les côtés, avec les figures complémentaires des valets de chiens, des chasseurs qui tirent et sonnent du cor, demeurées classiques à la Manufacture de Sèvres.

Cette variété d'inspirations et de formes rappelait, avec la différence des styles si caractéristique, les beaux jours du biscuit, le temps où Falconet lui donnait la légèreté, la grâce et l'esprit. Il n'y a pas de meilleur éloge à faire de Boizot, oublié, parce que, comme Falconet, il n'a pas signé ce second livre de l'*Histoire de la Sculpture française à Sèvres*. Catherine II, après avoir fait la gloire et la fortune de l'un, réclamait à Louis XVI, par son ambassadeur, les biscuits de l'autre. Ce fut une commande plus que royale, impériale, dont fut chargé le prince Bariatinski, en 1779.

Parmi les quarante biscuits expédiés de Sèvres en juin 1779, figurait une

pièce magistrale du prix de 8,000 livres, spécialement exécutée par Boizot pour le service et à la gloire de l'Impératrice : l'*Apothéose de Catherine II*. L'original a-t-il été conservé en Russie, auprès du beau groupe de bronze modelé par Falconet, ciselé par Gouthière, qui porte le même nom, dans les collections de l'Ermitage ? Le modèle en plâtre, du moins, gardé à Sèvres sous le titre de *Groupe du Parnasse* ou de *Parnasse de Russie*, est, de toutes les œuvres qu'on doit restituer à Boizot, l'une des plus dignes, des plus capables de lui assurer une place d'honneur dans l'art de son temps. L'artiste qui, sur un thème de commande, sur un motif officiel, a su modeler avec harmonie et délicatesse, non pas un, mais dix groupes, leur donner le mouvement et la vie, a presque accompli un tour de force.

Pour l'apprécier, il suffit de relire les grandes lignes du programme proposé, ou plutôt imposé à son talent. Le document qui nous a été conservé est curieux à plus d'un titre. Il explique l'origine et la portée de ce monument en biscuit. Il montre la part d'influence qu'il convient d'attribuer à la littérature sur l'art Louis XVI et la nature de cette influence, mélange singulier d'esprit encyclopédique et d'inspiration antique, d'érudition parfois naïve et de sensibilité.

« La paix étant rendue aux États de l'Impératrice, après le succès de ses armes, les Arts, les Sciences, les Lettres s'empressent de lui rendre hommage.

« A cet effet, on élèvera, au-dessus d'un tertre ou d'un rocher qui puisse être aperçu de loin par les peuples de cet empire, un monument simple et noble en même temps, un cippe ou une colonne comme celle de Trajan ou d'Antonin à Rome : au haut de cette colonne sera le buste de l'Impératrice.

« On montera quelques marches au pied de la colonne, à laquelle on arrivera par des sentiers pratiqués dans la roche. »

Boizot a exécuté le plan presque à la lettre : son *Parnasse* fut le rocher demandé sur lequel reposait une colonne antique, surmontée d'un buste de Minerve casquée, drapée, image symbolique de la souveraine. Sur les marches

BLONDEAU, D'APRÈS OUDRY — LA CHASSE AU SANGLIER

(*Groupe de côte du* Surtout des Chasses)

Pâte dure 1776)

Musée de Sèvres — Modèle)





du piédestal ; à travers les sentes de la terrasse, le cortège des Sciences, des Arts et des Lettres.

La place d'honneur, sur le devant du monument, fut attribuée par l'artiste aux Arts. Il n'avait pas besoin d'excuse pour asseoir à la première place la muse de la Peinture qui, montrant sa palette d'un geste enthousiaste, saluait l'impératrice, et sa sœur la Sculpture, le ciseau en main, gracieusement empressée à célébrer aussi les faveurs accordées en Russie aux peintres et aux sculpteurs. « La Sculpture et la Peinture, disait son programme, servirent toujours de concert à célébrer les actions des héros. » Tout près d'elles, un peu en arrière, la déesse de la Musique, touchant de la lyre et donnant le branle à un orchestre de jeunes musiciens flûteurs et tambourins, à la danse d'un couple d'Amours. Et plus haut, sur l'autre face, le groupe de l'Architecture, deux Muses associées à l'étude d'un plan qui se déroule et se décide.

L'hommage de l'assemblée, la dédicace du monument étaient confiés à la Vérité, le témoin sincère et charmant qui, debout, la main sur les registres de l'Histoire, portés par le Temps d'un geste solennel, attestait les bienfaits de Catherine II, aussitôt inscrits au livre de mémoire par les secrétaires, deux jeunes Amours attentifs. L'Agriculture, « le premier de tous les arts », sous la figure de Cérès, assise majestueusement à l'angle de la terrasse, fière et consciente du rôle que les hommes du xviii[e] siècle lui assignaient dans la création de la richesse, soutien des empires, ne se détournait pas, même pour saluer l'impératrice, de l'œuvre féconde que le petit laboureur, le pied sur la bèche, à ses côtés, poursuivait. Plus attentive encore à sa tâche, Uranie, la muse de l'Astronomie, appuyée sur la sphère céleste et les livres de science, ne voyant rien en dehors des astres que lui révélait sa lunette. A ses pieds, sur la terre, la leçon de géographie enfin donnée à un dernier Amour par la Muse qui mesurait les méridiens et les cartes.

« Tels étaient, disait le programme, les principaux acteurs qui devaient présenter leur hommage autour du monument. Chacun d'eux aura les attributs qui les caractérisent. Et chacun doit se retrouver dans des positions

relatives au génie qui lui est propre, mais toujours avec cette noble simplicité que l'on remarque dans les ouvrages des Grecs. »

L'esquisse de Boizot, qui lui fut comptée trois cents livres, rien de plus, risquait de n'être qu'une allégorie officielle, une froide copie de l'art antique. Les commandes de Catherine II, dont ce surtout représentait à peine le vingtième, le service de Russie de huit cents pièces, d'autres plats et tasses qui devaient s'exécuter à Sèvres en bleu turquoise, « sans aucun chantournement, sur des modèles antiques avec des reproductions de camées », poussaient les ateliers de la Porcelaine royale à un genre académique qui sera, vingt ans plus tard, celui de l'Empire.

Entre les exigences du goût nouveau et la vraie tradition de l'art français, le sculpteur du *Parnasse* a su garder une juste mesure. Il a fait à l'allégorie, au costume antique leur part. Mais si l'on veut juger de son effort pour conserver à ses figures. qui ne sont point des figurantes, l'originalité et la vie, pour animer son tableau, pour le varier, il suffit de regarder cette muse de la Peinture, une contemporaine, qui offre au pied du monument les grâces de son visage fin, spirituel, de sa gorge aux contours délicats, de sa robe aux plis souples et savants, au revers, la pose et le vêtement de l'Architecture, le groupe des enfants musiciens, et surtout le chef de ce chœur en biscuit, la Vérité dans l'élan de son geste large et charmant.

Vraiment, ne faut-il pas souscrire au jugement du directeur de Sèvres, Parent : « De l'aveu des artistes et des connaisseurs, c'est le chef-d'œuvre le plus rare que l'on ait vu à la Manufacture ? » Cette œuvre, « digne du souverain auquel la fabrique devait son existence et de la souveraine à qui le monument était destiné », consacrait à la fois le biscuit Louis XVI, l'invention de la pâte dure et la collaboration de Boizot avec les artistes de Sèvres.

Quand l'esquisse eut été établie par l'académicien, le chef des sculpteurs Le Riche et, sous sa direction, quatre sculpteurs de première classe, Duru, Perrotin, Leduc, Mathias travaillèrent quatre mois au modèle définitif dont Boizot se réserva les principales figures. Pour le mouler, les

ateliers exécutèrent plus de cent cinquante moules différents. Tandis qu'aux groupes ordinaires en biscuit, une cuisson suffisait, la pâte dure, ici, fut soumise quatre fois au feu. Aucun soin ne fut épargné pour donner à ce surtout, qui demanda six mois d'effort, une façon achevée, la qualité la plus parfaite de matière et de forme.

Lorsque, en 1767, l'impératrice de Russie avait appelé à elle Falconet, le vrai créateur de la sculpture en porcelaine, elle avait consacré la réputation de l'artiste et de la maison, mais fait tort, malgré tout, aux ateliers privés de leur guide. Cette fois, c'était non seulement Boizot, mais toute la fabrique de Sèvres qu'elle invitait à célébrer sa gloire. En sorte que l'apothéose de Catherine fut, en 1779, l'apothéose du biscuit même.

Il y eut bien un revers à la médaille, un lendemain à la fête, le moment où Sèvres demanda à l'auguste impératrice le prix de son travail et de ses avances, le joli denier, pour le service de table, de trois cent mille livres et pour le surtout, de vingt-deux mille livres. Le directeur n'avait même pu attendre le règlement qui se fit attendre et se discuta jusqu'à donner lieu à une véritable négociation diplomatique. Le 25 août 1778, il touchait un acompte de trente mille livres; le 28 septembre, il en réclamait un nouveau. Obligé, deux mois après, de déposer son bilan, il était arrêté et déclaré solidairement responsable avec son caissier, le sieur Roger, d'un déficit de plus de deux cent mille livres. Le grand travail d'art qui venait de consacrer la réputation de la maison semblait avoir précipité sa ruine matérielle.

En réalité, ce n'étaient ni le désordre de l'administration, ni les dépenses des ateliers et des artistes qui avaient suffi à provoquer cette nouvelle crise, maladie presque périodique d'un organisme fondé sur le monopole d'État, dans un temps où les théories et les mœurs tendaient à substituer au monopole la liberté absolue de l'industrie et du commerce.

Depuis surtout que la précieuse matière à porcelaine avait été découverte, les fabriques particulières pullulaient à Paris ou dans les provinces. On les trouvait à Paris, faubourg Saint-Denis, où Hannong vint s'établir en

1771 ; rue Fontaine-au-Roi, où se fabriquait depuis 1771 la porcelaine allemande de la basse Courtille par les soins de Locré et de Russinger ; à Clignancourt, propriété des sieurs Deruelle qui faisaient travailler des artistes comme Lecomte ; au Gros-Caillou, chez Advenir et chez Lamarre ; rue de la Roquette, aux Trois Levrettes, chez Vincent Dubois, depuis 1773 et 1774 ; au faubourg Saint-Antoine, chez Morelle et à la fabrique que fonda rue de Reuilly l'Alsacien Lassia ; chaussée d'Antin, chez André-Marie Lebœuf établi en 1775. C'étaient aussi, dans la banlieue, la porcelaine dure de Vincennes qu'après Hannong continua Seguin ; la pâte travaillée depuis 1778 à l'île Saint-Denis par un ouvrier allemand, le sieur Grosse ; les porcelaines enfin de Châtillon et d'Étiolles.

Des fabriques plus célèbres, qui échappaient mieux au monopole, prospéraient en province à Niederwiller, propriété de Beyerlé, de Custine et de Lanfrey ; à Lunéville, qui rappelle le sculpteur lorrain Cyfflé ; à Orléans, manufacture du sieur Gérault d'Areaulbert ; à Aprey, en Bourgogne, où M. de Villehault soignait surtout les sculptures ; à Marseille depuis 1775, et surtout à Limoges, où la fabrique des frères Grellet, fondée en 1773, s'éleva dix ans après au rang de fabrique royale.

En vain le roi de France avait interdit son royaume aux porcelaines fabriquées dans les manufactures des princes allemands. Il ne réussissait pas à le fermer aux ouvriers allemands eux-mêmes qui venaient, avec le kaolin de France, faire concurrence à Sèvres.

Cette concurrence se généralisa d'autant mieux que les seigneurs de la Cour, les princes du sang mettaient leur point d'honneur à protéger ouvriers et fabricants pour avoir leur marque particulière qui achalandait les dépôts privés. Le comte de Provence, en 1775, accordait ses faveurs à la fabrique de Clignancourt ; le duc de Penthièvre à celle de Sceaux ; le comte d'Artois à la manufacture de Limoges ; le duc d'Orléans à celle de Boissette près Melun ; le duc de Chartres à Vincennes ; Custine à Niederwiller. La Reine elle-même, contre les officiers de son mari, autorisait le fabricant de la rue Thiroux, Lebœuf, à marquer toutes les pièces d'un A couronné : la porcelaine de France aux deux L enlacés eut désormais pour rivale la

porcelaine à la Reine. La plupart de ces ateliers, appuyés sur de nombreux dépôts de vente en France et à l'étranger, malgré les arrêts du Roi, jetaient sur le marché des porcelaines dorées, des biscuits, groupes, figures ou médaillons. Le directeur de Sèvres se plaignait en 1777 qu' « on vît dans ses magasins pour près d'un million en pièces de porcelaine, sculpture et biscuit, dont le débit se trouvait arrêté par la concurrence d'objets d'art coûtant moins cher parce que moins parfaits ».

Si, pour relever la vente du biscuit de Sèvres, les officiers du Roi sévissaient, les ouvriers eux-mêmes, excités par les fabricants, menaçaient jusque dans leur maison les directeurs et les artistes de la Manufacture royale. Le monopole ne s'exerçait qu'avec peine : le Roi pouvait-il persister à se faire fabricant et marchand aux dépens de ses sujets? La porcelaine et l'art du biscuit n'étaient-ils pas le bien commun d'un peuple industrieux ?

Ce qu'on ne disait pas en attaquant le privilège, c'étaient les procédés employés par ses adversaires. Les fabricants particuliers n'hésitaient pas à débaucher les artistes au moment où, après une éducation longue et coûteuse, l'État avait le droit d'escompter les profits de leur talent. On les soudoyait même pour se faire livrer par eux les modèles de Boizot avant leur exécution et leur mise en vente : six modèles passèrent ainsi en 1776 aux ateliers privés. Locré, à la Courtille, était coutumier du fait. Grosse, à l'île Saint-Denis, reproduisait, sans rien y changer, les bustes du Roi et de la Reine de Boizot, qui sont conservés, avec sa marque, au musée de Versailles. C'était assurément de la concurrence, mais déloyale. Il n'y avait donc pas que du gaspillage à la Manufacture royale, mais un pillage organisé.

Dans cette crise, produite, comme on dirait, par la mévente du biscuit royal, le recours fut ainsi que dans le passé une action de la Royauté. Louis XVI tenait, comme à une maison de famille, à sa fabrique, à ses bonnes gens de Sèvres. Pour les sauver, il les plaça d'abord, en décembre 1778, sous l'administration directe de M. d'Angiviller, homme de savoir et de goût, qu'il avait depuis son avènement chargé de la

surintendance des Bâtiments et de la direction des Beaux-Arts. Le comte prit cette charge en mains avec son premier commis, M. de Montucla, comme il prenait toutes celles que lui confiait le Roi, vivement, activement.

Le Trésor royal pourvut aux besoins les plus pressants. Des économies furent réalisées dans le personnel de la maison, sur les indications d'un nouveau directeur, Regnier, attaché déjà depuis quelques années comme sous-directeur à la fabrique, homme d'ordre et de sens. Engagé dans la guerre coûteuse qu'il avait déclarée à l'Angleterre, le Roi ne pouvait plus promettre à sa manufacture une subvention régulière. Il voulut du moins qu'une bonne administration surveillée de près lui permît de se soutenir et de vivre.

D'autre part, sur son invitation, le lieutenant de police de Paris, Lenoir, malgré la faveur secrète qu'il accordait aux industriels parisiens, dut sévir en 1779 contre ceux qui se permettaient de faire, avec les groupes et les figures en biscuit, une concurrence illégale aux ateliers de Sèvres. Le ministre d'État Bertin, qui veillait depuis longtemps sur les destinées et le monopole de la Manufacture, s'efforça aussi d'obtenir un nouvel arrêt royal qui confirmât ses droits. Quand il prit sa retraite au mois de mai 1780, l'affaire n'était pas réglée, et Necker, en sa qualité de ministre libéral, hésitait à proclamer la ruine de la libre concurrence dans l'industrie du biscuit. Il essaya bien, comme il le fit plus tard, d'établir une entente entre les droits du Roi et ceux de ses sujets et réunit, au mois de septembre avec l'espoir d'une conciliation, les directeurs de Sèvres et des fabriques particulières, mais il prit sa retraite le 21 septembre 1781 sans avoir réussi encore, ni rien décidé.

L'obstination de M. d'Angiviller, dévoué à l'œuvre que le Roi lui avait confiée, triompha de la résistance que le maintien du monopole rencontrait dans un public épris de liberté et chez les ministres même. Mais il lui fallut attendre la chute d'un troisième ministre, Joly de Fleury, qui, pendant deux ans, renvoya aux calendes grecques toute mesure, tout nouvel arrêt favorable au privilège exclusif de Sèvres. Il y avait derrière



INCONNU. — LOUIS XVI

Médaillon biscuit (fragment d'un Vase œuf pâte dure), 1[illegible]77

(Manufacture de Sèvres. — Modèle)

lui, disait-on, des personnes puissantes, des princes du sang, la Reine peut-être, intéressées au succès des petites manufactures.

« Service du Roi », dit enfin, par un édit du 16 mai 1784, le fameux contrôleur des Finances, M. de Calonne. Encore une fois, les ouvrages de sculpture, vases, figures de plus de 18 pouces de hauteur, ouvrages de grand luxe, étaient réservés à la fabrique d'État.

Biscuit de France, biscuit royal, sculpture de Sèvres, trois termes toujours inséparables, de par ordre du roi Louis XVI. Dans ce combat si disputé, l'avantage restait à M. d'Angiviller qui, pour soutenir et sauver du désastre la fabrique de Sèvres, avait dit à son maître : « Elle ne peut pas faire toujours du magnifique. Il lui faut de la solidité et du gain. »







L.-S. BOIZOT. — LA TOILETTE DE VÉNUS

Bas-relief, d'après un vase exécuté pour le roi Louis XVI

Pâte dure (1787) blanc sur bleu

(Collection de M. Hubert Wendell

J.-B. CLODION. — MADAME ROYALE PREMIÈRE A L'AGE D'UN AN

Pâte dure (1779)

(Musée de Sèvres



V

LE BISCUIT ROYAL ET CLASSIQUE A LA FIN DE LA MONARCHIE

LE GOUVERNEMENT DE M. D'ANGIVILLER



Comme son aïeul, Louis XVI a décidé, entre 1780 et 1784, de la fortune du biscuit royal. Dans sa toute-puissance, qui n'est encore contestée par personne, il a, pour dix ans encore, assuré le travail de ses sculpteurs en porcelaine. Il sait, comme le dit alors M. d'Angiviller, que « la porcelaine s'est fait sa place à côté de la bijouterie, des glaces et des autres ouvrages d'art qui distinguent, dans toutes les cours de l'Europe, ce qui sort de la main des Français ». Il en est fier : c'est un héritage de gloire artistique qu'il n'entend point laisser s'amoindrir.

L'avenir cache encore au roi de France les destinées de sa Maison. Une guerre heureuse, servie par une politique qui fait honneur à ses ministres et à ses sujets, efface les taches du règne précédent. La maternité de la Reine, longtemps souhaitée et attendue, l'a guérie des enfantillages et de la frivolité des premières années, l'a rapprochée de son mari; Louis XVI ne doute ni de son bonheur, ni même de sa grandeur. « Ce fut, dit un contemporain qui pouvait comparer le déclin de l'aïeul au gouvernement du petit-fils, la belle époque du règne. » Ce fut aussi l'époque où Marie-Antoinette, aux côtés de Louis XVI, cessa d'être une femme enfant pour devenir une mère et une reine. « Elle dominait entièrement, écrit encore le prince de Croy : le Roi en était fort amoureux. »

Si le biscuit de Sèvres a profité de ce dernier éclat de la puissance monarchique, il en a été aussi le témoin fidèle et élégant. C'est un fait curieux que, de toutes les figures de la malheureuse Reine destinée à une fin tragique, les images en biscuit, les plus fragiles aient été presque uniquement conservées. On ne connaît en France de Marie-Antoinette reine, d'autre buste en marbre que celui du musée de Versailles, exécuté par Lecomte en 1783 et reconnaissable au grand médaillon de Louis XVI suspendu à son cou. L'honneur de modeler les traits de la Reine ne fut point accordé à Pajou, sans cesse occupé à reproduire ceux du Roi, par ordre de M. d'Angiviller. Le musée de Saint-Pétersbourg a conservé une image en bronze attribuée, sans preuve, à Houdon, qui nous a laissé de Louis XVI, drapé dans son manteau royal, un buste admirable. Faut-il voir une intention, une préférence, comme pour le choix presque exclusif de Madame Vigée-Le Brun, dans le privilège des bustes de la Reine à peu près réservé aux artistes de Sèvres, à Boizot surtout? Le biscuit et ses sculpteurs ont-ils paru mieux préparés à cette tâche par la grâce de leur esprit?

Un fait certain, c'est qu'en 1782, les amis de Marie-Antoinette se procuraient à Sèvres et connaissaient de leur souveraine deux bustes en biscuit, de sculpteurs et de formats différents. « Ma belle-fille, écrivait à Sèvres le beau-père de Madame Campan, dit que, pour avoir vu chez une personne de sa connaissance deux bustes de la Reine en biscuit, elle est certaine

DUPLESSIS — LE COMTE D'ANGIVILLER

Directeur général des Bâtiments du Roi et chargé (1778) de la Manufacture royale de Sèvres

(Musée de Versailles)





qu'il en existe deux : l'un, plus petit, qui est le plus ancien; l'autre, plus grand, qui est le plus récent. Sans désigner de quel sculpteur est chaque buste, c'est du plus grand et du plus récent qu'elle a voulu parler dans sa lettre. »

Le premier buste de Marie-Antoinette, en biscuit, qui nous ait été conservé à Trianon, par miracle, avec son piédestal en pâte tendre et la marque du réparateur, était une œuvre de 1771, antérieure à l'avènement, livrée par la Manufacture en deux grandeurs, dont la plus haute ne dépassait pas trente-trois centimètres. J'ai dit que, bien plus tard, on se plut à l'attribuer à Pajou, sur les indications de M. Feuillet de Conches qui s'en fit faire, par le sculpteur Pascal, une reproduction en marbre, exposée au Salon de 1864. Et je me demande encore comment les exemplaires couramment exécutés de notre temps à Sèvres portent la signature de Pajou, que l'œuvre originale, conservée à Versailles, ne donne point.

Par sa facture, qui rappelle le buste de Madame Du Barry, par l'analogie entre le biscuit et le marbre de Lemoyne demeuré à Vienne; par la ressemblance enfin de ce buste et du médaillon de la même date gardé à Sèvres, cette image en porcelaine de Marie-Antoinette dauphine, la plus ancienne, doit être restituée à son véritable auteur. Ce fut le maître et non l'élève, J.-B. Lemoyne et non Pajou, que la future reine eut pour premier sculpteur à Sèvres.

Le second, après l'avènement, fut Boizot. Nous le savions par les registres de la Manufacture. Mais cette image de la souveraine, dont les exemplaires ont sans doute disparu pendant la tourmente révolutionnaire, nous semblait perdue, quand il nous a été permis de retrouver en Russie, comme nous l'avons dit, deux bustes offerts en 1782 aux grands seigneurs de la suite de Paul I[er], deux biscuits en pâte dure, de quarante-deux centimètres de hauteur, image élégante et vraie de la Reine, plus grande que les précédentes, celle que réclamait à cette date Madame Campan, la plus récente : Marie-Antoinette à l'avènement.

Cinq ans après, un des meilleurs ouvriers du biscuit, Le Riche, sous forme allégorique, modelait de nouveau les traits de la Reine. Il la repré-

sentait en pied, et comme cette Minerve délicate que Bertin avait exécutée pour les jardins de Versailles, casquée, cuirassée, appuyée sur un grand bouclier, enveloppée d'un manteau qui laisse voir la cuirasse.

Peut-être l'artiste expert en figurines gracieuses avait-il pris, avec la vérité, trop de liberté en donnant les traits de la déesse de la Sagesse à la Reine qui, en 1779, avouait à sa mère les torts de son enfance et de sa légèreté. La maternité sans doute avait commencé de la rendre plus raisonnable : Joseph II, revenant en France en 1781, notait chez elle un changement en mieux considérable. Il n'est pas vraisemblable pourtant qu'un artiste en biscuit se fût permis une allusion à la conversion de la Reine. La coïncidence seulement est piquante, et la statuette en biscuit demeure l'un des plus jolis hommages de Sèvres à Marie-Antoinette.

A partir de cette époque, la Manufacture n'a plus négligé une occasion de célébrer la souveraine dans sa nouvelle dignité de mère, celle qui lui donnait le plus de fierté et des joies sans mélange.

La naissance d'un premier dauphin fut, plus que de coutume encore, un grand événement pour le Roi et le royaume, parce qu'il avait été très attendu. Paris offrit en 1782 de très belles fêtes, banquets, feux d'artifice, bals masqués qui durèrent plusieurs jours. Versailles et la Cour se mirent en frais. Sèvres, pour ne point se laisser distancer dans cette circonstance unique, demanda cette fois le concours d'un artiste qualifié et étranger à la Manufacture, de Pajou.

En principe, il est vrai, l'œuvre que M. d'Angiviller invita le sculpteur à modeler pour la Noël de 1781 ne devait pas être un portrait, ni une figure, mais un groupe allégorique : *Vénus sortant de l'onde portée par des dauphins et tenant l'Amour dans ses bras.* L'allégorie étant destinée à symboliser la naissance du Dauphin, Pajou se crut permis de donner à la déesse sortant de l'onde, dans le simple appareil d'une baigneuse qu'un grand manteau couvrait seulement à la ceinture, les traits de la Reine, à l'Amour ceux du Dauphin. Il marqua la draperie de fleurs de lis. On le rappela à l'ordre. Nous avons conservé la jolie lettre que M. d'Angiviller fit écrire, le 21 janvier 1782, par son premier commis : « Il est

question de changer la physionomie de la tête de Vénus de M. Pajou, et en lui conservant une très belle figure de femme, de faire en sorte qu'elle ne ressemble point à la Reine. Vous lui avez dit, ce me semble, qu'on pourrait pousser une tête dans cette partie du moule et la remettre à M. Pajou, qui y ferait ce changement, et que apparemment ensuite, on changerait sur cette partie du modèle la partie du moule qui y correspond.

« M. le comte voudrait aussi faire faire, s'il est possible, un changement à la draperie, qui consisterait principalement à supprimer les fleurs de lis. »

Et le post-scriptum surtout, qui a sa saveur : « Avant tous ces changements, M. le comte voudrait que vous fassiez tirer les deux figures qui seraient pour lui seul, et qu'il vous recommande de mettre à part. »

Plus docile que M. d'Angiviller n'était lui-même observateur de ses propres ordres, Pajou fit au visage de la Reine, sur la pâte fraîchement sortie du moule, les corrections nécessaires. Les fleurs de lis furent effacées; un nouveau modèle en plâtre fut exécuté dans les ateliers pour faire oublier le premier. Je ne sais si l'un des exemplaires réservés pour le ministre a été conservé, si ce fut un de ceux-là qui passa, en 1890, à la vente San Donato. Heureusement, les deux modèles en plâtre sont demeurés jusqu'à nos jours à la Manufacture, témoins curieux de cette anecdote, qui vaut de n'être pas oubliée dans l'histoire générale du biscuit de Sèvres.

Il faut avouer qu'on compterait les reines de France dont les artistes se sont permis de modeler l'image dans ce costume, ou avec ce défaut de costume. Allégorie, dira-t-on : Vénus sortant de l'onde, après Minerve déesse de la sagesse ; fantaisie d'artiste si l'on veut, mais audacieuse, puisqu'on le sentit et le fit sentir à Pajou.

Peu de temps avant, un autre sculpteur en biscuit avait pris la même liberté avec la fille de la Reine, celle qu'on appelait depuis sa naissance (décembre 1778) Madame Royale, la future duchesse d'Angoulême. Mais il ne s'agissait que d'un bébé, d'une fillette d'un an : l'œuvre date de 1779.

Et puis, ce fut une œuvre exquise de grâce et de naturel. Le geste de la petite princesse qui, toute nue, assise, et fortement appuyée du

bras gauche sur les coussins pour rester droite, joue de l'autre main avec son pied libre de toute entrave, l'éveil de cette physionomie qui laisse deviner les premières paroles bégayées, le modelé souple et gras de ces chairs enfantines, font de ce groupe un des biscuits les plus délicats que Sèvres ait alors produits. Peut-être le mérite singulier de cette composition autoriserait-il à y voir le portrait que Clodion avait fait, dans sa jeunesse, de Madame Royale, et dont, après sa mort, on retrouva le modèle dans son atelier.

Tout autre assurément est le groupe des enfants royaux, que Boizot vint exécuter à Versailles en décembre 1784. Moins la Reine, qui s'est plu, dans l'intimité des Cabinets, à voir travailler l'artiste à cette œuvre autant qu'à son propre portrait, ce biscuit est le pendant du tableau de famille exécuté trois ans plus tard par Madame Vigée-Le Brun, et rappelle le groupe des enfants royaux exécuté en 1784 par la même artiste.

C'était un des moyens les plus sûrs de faire sa cour à Marie-Antoinette que de présenter à son affection maternelle les scènes de la vie intime où, pour éviter les calomnies et les jalousies, elle se renferme, à partir de 1784, à Versailles ou à Trianon. L'image de ses enfants devant être associée à la sienne, comme leurs existences se trouvaient entièrement mêlées, Boizot a fait un joli tableau de famille, « dont la maquette plut fort à d'Angiviller » : la fillette, tenant maternellement son petit frère debout sur le coussin où elle est assise, le Dauphin, un bambin de trois ans, en culotte longue, avec son grand cordon en sautoir, à qui peut-être la mort fut clémente, en l'enlevant à la veille de la Révolution.

Auprès de ce nid, Boizot a disposé, en 1785, revenant après dix ans au portrait de Marie-Antoinette, la figure de la mère, plus reine encore et plus fière de l'être depuis qu'au roi de France elle avait donné un fils, et un prince au royaume. La commande lui avait été faite par M. de Vergennes, pour le ministère des Affaires étrangères, de deux bustes en marbre, un peu plus grands que nature, du Roi et de la Reine. Ni l'un ni l'autre n'ont résisté à l'épreuve de la Révolution.

Mais, dès 1785, le comte d'Angiviller avait fait exécuter une réduction en

L.-S. BOIZOT — MARIE-ANTOINETTE

Pâte dure (1775)

Collection de Madame de Rosen, née Kourakin, Saint-Pétersbourg





biscuit du buste de Louis XVI qui lui fut présenté à l'exposition de la Noël. De tous les bustes exécutés à Sèvres, c'était le plus grand qu'on eût encore tenté, au moyen d'une pâte inventée par un artiste de la maison, une espèce de ciment plus capable de résister au grand feu que la pâte de kaolin ordinaire. La tentative ayant réussi, on la renouvela pour le buste de la Reine, à la demande des gens de Sèvres. La Manufacture se procura le modèle en plâtre, plus facile à transporter que le marbre, par l'obligeance de M. de Lassone, médecin de Marie-Antoinette. Trois ans après la Révolution, ce fut une dernière figure de la souveraine, dont Boizot demeurait le sculpteur attitré : et, de cette figure encore, la porcelaine a été plus fidèle gardienne que le marbre.

Si jusqu'ici, en effet, nous connaissions ce biscuit seulement par la reproduction ou plutôt la copie d'un artiste allemand, Wengmuller, exécuté à la fabrique de Rudolstadt et conservé au musée de Versailles, la bienveillance de la baronne Philippe de Bourgoing nous a permis de retrouver dans ses collections deux très beaux exemplaires du couple royal, et de connaître ce dernier hommage de Boizot et de Sèvres à leur souveraine.

Plus majestueux et moins gracieux que le buste de 1775, ce buste, exécuté dans les dernières années du règne, n'est pas, en effet, un hommage à la femme, mais à la Reine. C'est une figure plutôt sévère que l'artiste a modelée cette fois : tête haute, coiffée du diadème fleurdelisé, visage inégal et dédaigneux où s'accentue la saillie de la lèvre inférieure propre aux Habsbourg, physionomie plus préoccupée de commander que de plaire. Sans égaler le buste de Louis XVI par Houdon, qui est un chef-d'œuvre, il en rappelle la facture large, avec moins de puissance. Du manteau jeté en plis souples et harmonieux sur les épaules de la Reine, du nœud qui attache à sa gorge le fichu d'étoffe soyeuse, du semis de perles qui se mêle aux boucles et au nuage de la chevelure, le sculpteur a su, comme son illustre contemporain, tirer un parti heureux. Ce qui fixe surtout à sa date cette figure modelée au moment de l'Affaire du Collier, c'est d'y pouvoir découvrir, sous l'allure du commandement, comme

un pli d'amertume. Dans les Cabinets de Versailles, Boizot aurait-il entendu l'entretien de Marie-Antoinette et de Madame Vigée-Le Brun, qui lui faisait compliments de ses airs de tête nobles et imposants : « Si je n'étais pas reine, on dirait que j'ai l'air insolent, n'est-il pas vrai ? » S'il n'a pas été admis à cette confidence, l'artiste n'en a eu que plus de mérite à la laisser deviner.

Quels chapitres de la vie d'une reine que ces biscuits dont la destinée semblait plus fragile que la sienne : l'image modelée par Lemoyne pour la mère inquiète et triste d'avoir vu partir sa fillette à quatorze ans pour cette cour de Versailles où régnait Madame Du Barry; l'effigie de la Reine à dix-huit ans, grisée par les hommages d'une société avide de plaisirs, dans laquelle elle brille et s'amuse uniquement ; et plus tard, au milieu des silhouettes d'enfants qui lui ont donné l'autorité avec la joie, le buste de la souveraine puissante, heureuse encore, mais déjà menacée.

Il n'est pas jusqu'au groupe allégorique de Boizot, offert en présent au début de 1785 par la Manufacture, pour la naissance du duc de Normandie, le futur Louis XVII, qui ne soit une page de cette histoire. A la veille de l'orage qui allait emporter la royauté française, quelle valeur prend le sujet recommandé au talent de l'artiste : « La monarchie française, sur laquelle le génie de la fécondité place un troisième rejeton ! » Une estampe dessinée par la sœur du sculpteur, et un modèle conservé à Sèvres nous ont conservé cette composition lourde et assez froide, qui n'est pas parmi les meilleures de Boizot. Comme si son talent se fût refusé à cette apothéose qui devait avoir de tristes lendemains !

Si intéressante d'ailleurs qu'elle fût pour l'histoire, cette pratique de l'iconographie officielle s'annonçait comme un danger sérieux pour l'art du biscuit. On peut compter le nombre des bustes exécutés à Sèvres de 1756 à 1775. C'est la plus belle période de la Manufacture. Par la suite, ils ne se compteront plus. Au XIXe siècle, la production des bustes officiels deviendra un des emplois principaux, comme la raison d'être et la fonction de cette fabrique d'État.

Entre ces deux époques, la tendance s'accuse avec les ordres et sous

l'influence de M. d'Angiviller, à partir de 1780 : pour la fortune de Sèvres, ce fut sans doute un événement heureux que son rattachement à cette direction. L'événement fut moins favorable aux destinées artistiques de la maison et de la sculpture en porcelaine. Il exposa ces formes légères au péril des ordres trop étroits, des commandes d'une administration qui, en toute matière et dans toutes les parties des beaux-arts, faisait prévaloir, avec une allure bureaucratique très caractérisée, des tendances et des préoccupations nuisibles à la liberté des artistes, contraires à l'esprit même du biscuit.

Aussitôt que le fils de Catherine II a paru en France, le 20 mai 1782, avec sa femme la comtesse du Nord, née princesse de Wurtemberg, pour y être fêtés tout un mois par Louis XVI et Marie-Antoinette, traités tantôt en amis, tantôt en souverains, la visite à Sèvres provoqua le zèle des artistes et des directeurs. Boizot improvisa les bustes du comte du Nord et de la comtesse, pour qu'ils fussent prêts un mois après et susceptibles d'être passés au four immédiatement. La visite fut une grande fête pour la Manufacture : les salles avaient été repeintes à neuf, garnies de glaces, pourvues d'un cortège de gardes en grande livrée. Elle laissa d'aussi agréables souvenirs aux ouvriers qu'aux princes, flattés de l'hommage de Boizot, empressés à y répondre par une libéralité de plus de 5,000 francs.

Si l'on songe que la réputation justifiée du futur czar Paul Ier était d'être fort laid, que sa femme était superbe, mais « dans le genre allemand », et hommasse, l'effort de Boizot, ce jour-là, fut doublement méritoire, un acte de dextérité et de courage, peut-être aussi une preuve d'adresse plutôt que de sincérité.

Il y a une comparaison assez piquante à faire entre le modèle de Sèvres et les portraits officiels qui nous ont été conservés de Paul Ier, soit par la tapisserie des Gobelins qui est au château de Pavlosk, soit par la silhouette en pied, si vivante, du musée de Versailles. On peut constater avec quelle habileté Boizot a gardé les traits caractéristiques du personnage, le nez retroussé aux ailes larges et inégales, l'écart bizarre des sourcils et des yeux, la disproportion de la tête et du corps, comme il

a su atténuer et fondre presque dans l'ovale régulier du visage, dans la disposition du costume et des cheveux les saillies trop accentuées qui risquaient de paraître des grimaces.

Et de même, et à plus forte raison, eut-il soin d'accuser, jusque dans la coiffure, l'allure haute et pourtant agréable, le maintien noble de la grande-duchesse Marie Feodorovna, qui empêchaient, dit un contemporain, « qu'elle ne parût trop grosse, et, avec de beaux traits, trop large de visage ». C'était de la sculpture de commande, un mélange d'art et d'artifice.

Une tentative analogue, encore moins justifiée, puisqu'elle n'avait pas même l'excuse des circonstances et d'une galanterie, fut la statuette équestre modelée par Boizot en 1781, du Grand Frédéric. Cet hommage au vainqueur de Rosbach, qui pourrait nous étonner, n'était pas fait pour surprendre les sujets de Louis XVI, ceux surtout qui partageaient l'admiration du comte de Saint-Germain pour l'armée prussienne, et le culte des philosophes pour le souverain spirituel, fort et tolérant.

L'œuvre paraît avoir été commandée en mars 1781, par le comte d'Artois, qui fournit à Boizot le modèle, estampe ou peinture. Et, dès qu'elle fut achevée, elle trouva place dans le cabinet de travail du Roi à Versailles ; un bel exemplaire en a été conservé au musée, sur son socle bleu de roi garni de ciselures dorées aux initiales de Louis XVI, deux L enlacés.

Le biscuit n'est ni plus ni moins que la silhouette bien connue du vieux roi de Prusse, à cheval, passant la revue de ses troupes en costume de général, tenant la canne qui ne le quittait jamais, penchant, sous le tricorne aux grandes ailes, sa tête fine et nerveuse, pour mieux voir et juger. A l'exception du cheval royal, assez grossièrement modelé, comme toutes les œuvres de Boizot en ce genre, la statuette est délicatement sculptée. Il lui manque cependant l'intérêt essentiel d'un portrait d'après nature. Le mérite est plutôt dans la composition, dans l'appareil des instruments de guerre déposés sous une palme aux pieds du cheval, dans les ornements de cuivre ciselé, trophée aux feuilles de chêne et au bouclier portant une tête de Méduse, palmes et couronne encadrant le chiffre royal. « Connaissant vos talents et votre goût, Monseigneur

L.-S. BOIZOT. — LE GRAND FRÉDÉRIC

Pâte dure (1781), monté sur un socle bleu et blanc garni de bronzes ciselés par Duplessis.

Musée de Versailles.

Cette figure équestre fut exécutée à Sèvres à la demande du comte d'Artois d'après un portrait peint et l'exemplaire ici reproduit fut offert au roi Louis XVI.





s'en rapporte à ce que vous ferez, écrivait de Choisy le secrétaire du comte d'Artois. Il approuve fort l'idée du trophée et est de votre avis pour le socle. »

De cette image qui risquait d'être une œuvre de convention, Boizot a trouvé le moyen de faire un petit monument en biscuit, un bibelot d'art curieux, et malgré tout original.

Dans cette galerie de figures officielles, la Prusse ne fut donc pas plus négligée que l'Autriche et la Russie. Quand le prince Henri, ami de la France, de ses mœurs et de ses arts, vint en visite au mois d'août 1784, à Paris, il eut les honneurs du ciseau de Houdon qui fit de lui un superbe buste conservé à Berlin. La Manufacture de Sèvres, qui le reçut et lui envoya deux services à thé et à dessert, cadeaux du Roi, exécuta à son intention son buste en biscuit. L'image du comte d'Œls (c'était le nom qu'il avait pris pour garder l'incognito) était achevée et livrée à Louis XVI à la fin de 1784.

Du voyage contemporain du roi de Suède, de son passage à Sèvres sous le nom de comte de Haga, en 1784, il n'est pas demeuré d'autre trace qu'un Amour de Julien, baptisé peut-être en son nom l'*Amour suédois*, et conservé en terre cuite parmi les modèles de la fabrique. En revanche, Washington, qui ne vint point en France, mais y comptait tant d'admirateurs, eut son buste en biscuit modelé probablement encore d'après une estampe.

Cela tendait à devenir à Sèvres la loi du genre et la règle des artistes aux dépens de l'art. Quand Boizot se vantait en 1789 d'avoir modelé de souvenir le buste de Necker, le ministre populaire de la Constituante, pour l'offrir, avec l'image du Roi exécutée dans la même intention, au public reconnaissant des libertés nouvelles, il dénonçait, sans le vouloir, l'abus de cette production facile, fâcheuse pour le biscuit. Il put sans doute faire mieux, le 30 septembre 1791, et, en des heures tragiques, sculpter comme Deseine d'après nature, aux Tuileries, le médaillon du petit dauphin, qui n'était plus alors le Dauphin, mais le Prince royal. L'heure aussi était proche où la Révolution exigea de Sèvres, avec plus de rigueur encore que M. d'Angiviller, des figurines à bon marché et réclama

des philosophes et des républicains, que le génie seul de Houdon a parfois sauvés du danger de ressembler à des estampes populaires.

Le culte des grands hommes, en biscuit, a été, comme l'iconographie officielle, une des coutumes de ce temps qui ont fait le plus de tort à la sculpture en porcelaine. Il s'accordait bien mal avec cet art, cette matière dont le bibelot avait provoqué la recherche et la fortune, avec ces bijoux créés pour plaire, non pour instruire. La Restauration fut à Sèvres le triomphe de cette manière fausse et froide, et, de même, les origines n'en doivent pas être attribuées à l'esprit de la Révolution seulement. La Royauté à son déclin, comme la Royauté restaurée à son retour, eut sa part de cet engouement, passion malheureuse dont M. d'Angiviller fut un des premiers atteints.

De cette déviation du biscuit, les hommes de lettres, Marmontel et Ducis, et les administrateurs qu'ils conseillaient furent plus coupables que les artistes. Il suffit de lire les légendes que Marmontel fit inscrire, en 1780, sur des groupes de *Pygmalion* et de *Prométhée* commandés à Sèvres pour le roi de Suède, qui les offrait à Catherine II. Ducis était le commensal et le principal conseiller de M. d'Angiviller quand il imagina, en 1776, pour encourager l'art et glorifier la nation, de faire exécuter, par les meilleurs sculpteurs, au prix de 10,000 livres chacune, des figures d'hommes célèbres par leurs vertus ou leur génie, destinées à la nouvelle galerie du Louvre.

On put voir déjà, au Salon de 1777, un *Fénelon* en pied, ordonné au sculpteur Lecomte, en raison de l'analogie du personnage avec le caractère et le talent de l'artiste ; un *Descartes* de même dimension, exécuté par Pajou ; un *Michel l'Hôpital,* dont Gois, aidé par l'historien de Foncemagne, retrouva le tombeau à Champmoteux et reprit l'effigie ancienne conservée sur ce tombeau ; un *Sully* enfin, confié à Mouchy, le neveu de Pigalle. Ces grandes statues sont la plupart aujourd'hui à l'Institut, quelques-unes en plâtre, à Versailles, à côté des bustes en marbre que les mêmes artistes exécutèrent en 1801, à la demande du Premier consul et de son frère Lucien, le d'Angiviller de cette monarchie de fortune.

En 1777, seconde série, dont les figurants illustres parurent au Salon

de 1779 : *Pierre Corneille* assis, une très belle œuvre de J.-J. Caffieri, exécutée d'après un portrait de Charles Le Brun, dont la terre cuite est à Rouen et le marbre à l'Institut ; un *Bossuet* haut de six pieds, œuvre de Pajou, deux fois admis ainsi à la répartition fructueuse de cette manne officielle. Aux grands écrivains on avait adjoint deux grands magistrats, le président *Montesquieu,* le chancelier *d'Aguesseau.* Pour mettre de la variété dans les figures, d'Angiviller avait d'abord ordonné aux artistes de les représenter assis. Berruer fut chargé d'exécuter le *d'Aguesseau,* dont l'original échappa, comme le *l'Hôpital* de Gois, à la ruine des Tuileries, par son transfert en 1860 au palais de Compiègne. Le *Montesquieu,* demandé à un plus grand artiste, à Clodion, eut toutes sortes d'infortunes : faute d'un marbre convenable, le sculpteur ne put l'exposer qu'en plâtre. Sévèrement jugé par le public, il fut obligé de retoucher le personnage, actuellement conservé à l'Institut, et « vêtu en magistrat, du consentement de M. Secondat, son fils ».

Dès 1779, troisième série, commandée en vue du Salon de 1781, où, cette fois, allaient apparaître les hommes de guerre, « un général de mer illustre par ses victoires », le maréchal *de Tourville.* La guerre d'Amérique est commencée. Avec Tourville, « un général non moins recommandable par ses talents militaires que par son désintéressement, son humanité et son esprit philosophique », le maréchal *de Catinat,* ce type avant la lettre du guerrier citoyen, qui fit la fortune de La Fayette. La statue de Tourville inspira Houdon et consacra sa réputation. Le musée de Versailles l'a heureusement conservée. Celle de Catinat avait été donnée à un élève de Coustou, académicien tout récent, Dejoux, qui la traita dans le goût à la mode, avec talent et emphase.

Le couple destiné à compléter cette commande avait été choisi d'autre manière : « c'étaient *Pascal,* un philosophe qui a éclairé la nation et l'humanité par ses écrits ; » le duc *de Montausier,* « un homme de cour qui a donné l'exemple d'une vertu austère au milieu de la corruption », désignations peu aimables en somme pour le grand-aïeul de Louis XVI, mais faites par son ordre et bien significatives.

Pajou était décidément comblé : il fut pour la troisième fois chargé

d'une commande, son *Pascal* qui est à l'Institut. Mouchy, presque aussi bien en cour par la faveur et la réputation de son oncle Pigalle, après le *Sully*, obtint le *Montausier*. Pajou avait la spécialité des philosophes chrétiens; Mouchy, celle des hommes de cour et d'État vertueux.

Aux environs de 1780, lorsque le comte d'Angiviller, bienfaiteur des sculpteurs, reçut du Roi la direction suprême des ateliers de Sèvres, les figures des grands hommes qu'il avait ordonnées au nom du Roi, comme une institution d'art et d'État, s'élevaient à une bonne douzaine, qui avait coûté à Louis XVI, avec les marbres, près de 140,000 livres.

Par un sentiment d'économie bien entendue et pour répandre dans le public une idée dont il était plutôt fier, le Directeur général fit le dangereux honneur à la Manufacture, au début de 1782, de lui prescrire la reproduction, en biscuits de quinze à dix-huit pouces, des figures déjà exécutées ou à faire dans la série des Français illustres. « J'ai à cœur, écrivait-il, l'exécution de cette idée, qui ne peut manquer de former, pour la Manufacture des porcelaines de France, un objet intéressant de débit. »

Les sculpteurs reçurent l'ordre du premier peintre du Roi, Pierre, interprète auprès d'eux des volontés royales, de livrer à Sèvres de petits modèles en terre cuite qui leur valurent un gain supplémentaire de 600 à 1,000 livres. Des artistes spéciaux, élèves de Boizot, Roguier, Cottet et Bouvet, furent attachés à l'entreprise. Et bientôt, jusqu'à la fin de la monarchie, ce genre de reproductions devint une institution aussi, une des formes obligatoires du biscuit d'art.

À la fin de 1784, les ateliers de Sèvres pouvaient montrer à Louis XVI qu'il était obéi, et lui présenter les statuettes des douze Français célèbres que le public avait vus paraître successivement aux Salons. Bientôt après, le Roi recevait quatre nouvelles figures, exposées aux Salons de 1783 et 1787 : encore une œuvre de Pajou, un *Turenne* dont le marbre est à Versailles, inspiré de l'esquisse de Le Brun ; un *Vauban*, du sculpteur Bridan, qui s'était plaint d'être sans travail et négligé; les deux statuettes de *Molière*, par Caffieri, et de *La Fontaine*, par Julien, qui rappellent les marbres élégants et spirituels de l'Institut.

Pour l'année 1786, Sèvres continua la série par les sculptures exposées au Salon de 1785 : d'abord le *Racine* assis qui comptait parmi les meilleures œuvres de Boizot, son directeur d'art; le président *Molé,* le grand magistrat de la Fronde, seconde commande à Gois, également conservée à l'Institut, et les deux belles figures de *Duquesne* après le bombardement d'Alger, par Monnot; du grand *Condé,* jetant son bâton dans les retranchements des ennemis à Fribourg, par Philippe Roland, l'un des plus jeunes et des meilleurs parmi cette pléiade d'artistes.

A la fin de 1787, quelques mois après l'ouverture du Salon de cette année, on put compter presque les deux douzaines de cette collection en biscuit qui suivait les commandes royales : le président *Rollin,* de Lecomte, assis, « en habit de recteur, dans l'action de parler à la jeunesse » ; le chevalier *Bayard,* de Bridan, « parlant à son épée après avoir eu l'honneur d'armer son roi chevalier et la baisant » ; le *maréchal de Luxembourg,* de Mouchy, conservée, avec la précédente, à Versailles. Il ne manquait que le *Duguesclin* de Foucou : le modèle ne put en être livré au Roi qu'en 1789, et présenté en marbre, comme il est à Versailles, qu'en 1799. Dès le début de la Révolution, la faillite de la Royauté interrompait les largesses de ses ministres, les commandes aux artistes, et précipitait la faillite de la porcelaine en France.

Le comte d'Angiviller s'était d'ailleurs grandement trompé, quand il s'imaginait servir, par cette collection de grands hommes, la fortune de Sèvres et du biscuit. La galerie de ces modèles, réduits pour la porcelaine par les artistes eux-mêmes d'après les œuvres commandées par le Roi, et depuis conservées à l'Institut, à Versailles ou à Compiègne, intéresse plus l'historien qu'elle n'intéressa les contemporains.

Quelque souci qu'aient eu ces sculpteurs de retrouver, pour s'en inspirer avec sincérité, la physionomie exacte de leurs modèles ; quelque talent qu'ils aient dépensé pour restituer la vie à ces grandes figures du passé et leur donner du relief, cette exposition rétrospective des gloires françaises ne présentait rien en effet de ce qu'on avait coutume et raison de demander au biscuit.

Aujourd'hui, nous ne sommes pas indifférents au plaisir de retrouver à Sèvres les terres cuites délicates modelées par Caffieri, par Pajou, par Bridan, par Clodion, par Boizot. L'ensemble de ces vingt-trois biscuits forme même, grâce à la variété, à la sincérité de ces factures diverses, une sorte de musée utile à la connaissance des artistes français de l'époque Louis XVI, supérieurs, après tout, aux exigences de leur temps.

Mais c'était un musée dont le public alors se détourna étonné, mécontent. Dès 1785, le ministre écrivait au directeur de Sèvres cette lettre mélancolique : « Vous m'exposez le peu de débit que vous avez des figures des grands hommes et la probabilité que, si le prix en était réduit de trente à dix louis, il en serait vendu un plus grand nombre. Je me prêterais volontiers à cette diminution, si je ne croyais qu'elle donnera trop à penser sur le gain de la Manufacture. Je serais d'avis de ne porter cette réduction qu'à quinze louis. Vous m'en marquerez l'effet. »

Malgré l'abaissement du prix, le public ne se laissait ni convaincre ni tenter. A un étranger qui visitait la fabrique royale, le gardien de la salle de vente avouait avec quelque embarras que tous les guerriers, poètes et moralistes ensemble, ne représentaient pas, loin de là, le nombre d'exemplaires, demandés par les acheteurs du biscuit, de l'acteur Volanges en Janot.

Si l'art spirituel et léger qui s'était réglé à Sèvres sur les mœurs et le goût du temps ne disparut pas alors immédiatement sous le poids des commandes officielles et des influences destinées à l'éteindre peu à peu, ce fut par l'heureuse résistance du public et l'empressement des artistes à lui plaire.

Janot avait eu tant de succès en biscuit comme au théâtre que Le Riche fut chargé, en 1781, de lui donner un vis-à-vis, une compagne. Elle était toute désignée : la demoiselle *Jeannette,* qui, depuis le mois de juin 1780, fit le charme et les délices de la France dans *les Battus ne paient pas toujours l'amende* et *le Mariage de Janot*.

Après avoir disputé à Dorvigny la clientèle de la Foire, l'abbé de Beaunoir se fût bien gardé de ne point exploiter la veine de ces farces. Une vraie mine d'or que ces janoteries des *Variétés amusantes* ou de *Nicolet!* Sophie Forest, dont la grâce et le talent avaient rivalisé avec les cocas-

series de Volanges, était digne de lui donner la réplique. « La plus jolie créature qui se puisse voir, disait Bachaumont, rentrée depuis peu chez Nicolet pour en faire les beaux jours et exciter la verve des poètes. » On la trouva même supérieure à Janot dans la pièce de l'abbé Robineau, où le rôle lui avait été attribué d'une servante niaise, battue et chassée par sa maîtresse pour n'avoir pas balayé le devant de la porte et s'être attiré l'amende du commissaire, recueillie dans la rue et sauvée par tous les bons apôtres à l'affût de sa beauté, assez intelligente après tout *pour ne pas payer l'amende* et se faire épouser par le fils de la maison.

Le biscuit de Sèvres la montra à ses admirateurs dans la scène du début, en costume de paysanne, au moment où, revenant du marché, elle tendait à Madame du Hazard la lettre remise par le facteur et lui disait, à la grande joie de la salle : « De grâce, Madame, ne la déchirez pas. — Pourquoi ?... — Je voudrais la remettre à ma mère, qui m'a fait promettre de lui écrire au pays. — Mais ? — Qu'importe qu'elle ne soit pas pour elle ? Ma mère ne sait point lire. »

Dans cette voie, plus fréquentée que les grandes avenues classiques, tracées, imposées par M. d'Angiviller à la sculpture en porcelaine, Sèvres trouva presque chaque année le moyen de plaire encore et de vendre.

Puisque l'abbé de Beaunoir avait décidément la vogue, le biscuit s'attacha à sa fortune, et fit bien. Le Riche nous a gardé le type d'une nouvelle incarnation de Volanges, le type du procureur niais et prétentieux, qui chasse son maître clerc, trop empressé auprès de sa cuisinière et assez hardi surtout pour faire les yeux doux à sa fille, et à son étude, *Jérôme pointu,* la dupe prédestinée, malgré ses colères, de tout son entourage.

Les *Variétés amusantes* avaient réussi à débaucher l'auteur de cette comédie à Nicolet, leur rival. L'écrivain et l'acteur furent acclamés à la Foire, au courant de 1781. Ils eurent l'honneur de jouer et d'être joués devant Leurs Majestés. Et Volanges fut immortalisé, une fois encore, par le biscuit, — ce ne fut pas la dernière : pendant trois ans, il y eut des *Pointu* à la Foire comme il y avait eu des *Janot.*

En 1784, la veine n'était pas épuisée, et l'abbé de Beaunoir créait

pour l'acteur des Boulevards, qui faisait oublier les Comédiens français, *Eustache Pointu,* le bon bourgeois de Paris, laborieux et serviable, mais ivrogne, le marchand bon cœur et bon vivant, en *Qui a bu boira.* Le Riche ne perdit pas l'occasion d'un *Eustache Pointu,* d'un Volanges inimitable, bonhomme, acclamé quand il entrait en scène, trébuchant et dissimulant son état pour n'être pas gourmandé par sa servante.

Pour le biscuit, tout ce qui faisait rire était une aubaine. L'Opéra-Comique, pour se défendre contre les nouveaux théâtres, revenait alors au répertoire de Lesage, à ces pièces plus favorables encore à sa fortune que la protection royale, aux *Eaux de Merlin,* jouées pour la première fois à la Foire pendant la Régence. L'accueil fait, en 1779, aux deux principaux rôles du *Nègre* et de la *Négresse* encouragea Le Riche à composer deux charmantes figurines, les meilleures de son œuvre, silhouettes peut-être d'artistes des Italiens.

C'était une reprise aussi, mais cette fois d'un opéra, qui lui suggérait le biscuit délicat de la *Belle Provençale,* la tambourinaire pimpante, coiffée de son chapeau et de sa fanchon, entraînant et guidant la farandole aux sons de son instrument. Le chef des chœurs de l'Opéra, excellent musicien, Candeille, avait rajeuni les airs de ce ballet célèbre déjà sous la Régence. Sa fille Julie, qui devait préférer, en 1785, la Comédie-Française à la musique, y avait remporté, avant de dire un adieu définitif à l'Opéra, un dernier succès par sa voix, par sa grâce. Les grandes dames de la cour, la comtesse d'Artois, fredonnaient ses refrains, copiaient son costume.

Pourquoi la fabrique de Sèvres eût-elle renoncé à ces figurines comiques qui, depuis ses débuts, avaient établi son crédit, qui réveillent pour nous les échos du rire de nos pères, qui nous ont gardé les traces de leurs plaisirs ? Un biscuit, alors, c'était, avec sa matière fine et fragile, sa taille menue, l'équivalent d'un rire, d'une chanson, d'un geste, ce qui, avec chaque saison et la mode, dans une société d'hommes, naît et passe comme les comédies et les costumes.

Le ministre d'Angiviller, malgré ses théories sur l'art, était bien parfois obligé d'en convenir. L'année même où il donnait ses ordres pour la série

des grands hommes, il priait Boizot, en avril 1784, de lui présenter aussi ses modèles les plus neufs, les plus piquants, les plus propres ainsi à réussir. En 1788, il réclamait encore à Boizot des figurines empruntées comme celles de Falconet à la galerie des métiers ambulants, des *Cris* de Paris : le *Marchand de coco,* le *Marchand de tisane.* Quand il n'y aurait pas pensé, le Roi lui-même le lui eût rappelé.

Pour Louis XVI, complètement étranger à l'art prétentieusement classique qui date cependant de son règne, le biscuit demeurait avant tout un bibelot amusant. Quand l'exposition annuelle de la Noël commençait au château, il avait hâte de déballer lui-même, de chercher parmi les envois de sa manufacture la pièce qui ferait sensation. « Il cassait même pas mal », disait le sous-directeur. Mais aussi comme il riait, quand il voyait apparaître la lourde et béate figure, modelée par ses bonnes gens, du *Capitaine Laroche,* le gouverneur de sa ménagerie, qui se croyait un très grand personnage! Pour mieux accuser la ressemblance, les ateliers de Sèvres ne s'étaient pas contentés du biscuit ; ils avaient fait des exemplaires en couleur. « C'est, disait Grimm, un des plus fidèles, mais aussi des plus niais serviteurs du Roi. Il s'était avisé d'acheter un grand troupeau de dindons qui importunaient Sa Majesté toutes les fois qu'elle passait devant la ménagerie. « A qui tous ces dindons? dit Louis XVI. — A moi, Sire. — Que je ne les retrouve plus, ou je vous fais casser à la tête de votre compagnie. »

Ce fut à qui, de bon cœur ou pour faire sa cour, acheta à Versailles le portrait du brave capitaine. « Nous sommes rentrés les poches pleines », écrivait le sous-directeur, en frappant joyeusement sur son escarcelle. Le seul mécontent fut bien entendu la victime de cette plaisanterie en porcelaine. Quand il se vit sur la cheminée royale, servant de pendant à Janot : « Quel est le malheureux, s'écria-t-il furieux, qui a osé placer le buste d'un histrion à côté de celui d'un brave militaire décoré de vos ordres? » Sa colère passa, et le biscuit demeura.

Un autre jour, ce qui ravit Louis XVI, ce furent des insectes ou des escargots au naturel, artificiellement conservés, et traînant de petits Amours

dans leurs chars, qu'on plaçait et présentait sous des globes de verre. Pour le coup, c'étaient des riens : mais le Roi fut ravi. « Il a ri beaucoup de mon invention, demanda comment j'élevais mes papillons, mes insectes. » Tous les courtisans se les disputèrent : l'approbation royale donnait de la valeur à ces escargots de biscuit. Le bon Suisse qui venait d'être attaché à la Manufacture de Sèvres, Hettlinger, n'en revenait pas de ce succès : « Mes escargots se vendirent aussi cher qu'une vache en Suisse. »

Et le bibelot, ainsi honoré de la faveur royale, ramenait Sèvres, par une pente naturelle, aux magots proposés à l'origine à l'émulation de ses artistes et de ses ouvriers. Au mois de mars 1787, la curiosité des Parisiens, toujours prête à s'éveiller au moindre appel, se porta vers les fils de l'empereur d'Annam, Gia-Long, que Mgr Pigneau de Béhaine, évêque d'Adran, amenait en France pour intéresser Louis XVI à leur destinée, à leur alliance. Leur costume étrange fit sensation à Paris, à la cour. « Comment pouvait-on être Cochinchinois ? » Sèvres, aussitôt, s'empara du jeune prince. Au mois de juin, Boizot proposait à M. d'Angiviller une figure en pied du prince de la Cochinchine. Il répondait du succès pour l'Exposition prochaine.

Le ministre approuva l'idée : « Surtout qu'on en fasse une figurine coloriée représentant les richesses de son habillement, qu'on en fasse même plusieurs, pour piquer la curiosité. » Et voilà comment la porcelaine de France, en dépit des fonctions plus hautes que trop souvent des amis maladroits lui assignaient, dans les derniers jours de l'ancienne monarchie, eut, ni plus ni moins que la Chine, ses pagodes.

Quel contraste pourtant entre ces bibelots créés par la mode et les figurines allégoriques que les lois de la sculpture française, prescrites ou appuyées par les pouvoirs publics, imposent aux ateliers du biscuit, déesses d'un culte auquel nous aurions peine à porter aujourd'hui nos hommages ! Le ciseau infatigable de Boizot, de 1782 à 1783, a modelé huit statuettes dont les noms, les attitudes, les attributs attestent l'influence de la réforme classique qui va définitivement triompher avec la Révolution et l'Empire : la *Coquetterie*, l'*Innocence*, la *Fidélité*, la *Santé*, la *Beauté*, *la Sagesse*, la *Sincérité*, la *Constance*. A la galerie que, dans les catalogues, on appelle

— VASE OVOÏDE A PIED BALUSTRE

Porcelaine dure avec décor bleu et blanc (imitation de Wedgwood) [illegible]

(*Musée de Sèvres.*)







alors « nouvelle » et qui nous paraît aujourd'hui bien vieillie, s'ajoutent, en 1786 et 1787, la *Force*, la *Douceur*.

Toute cette littérature en biscuit fait invinciblement penser aux *Lettres à Émilie*, à cette mythologie à l'usage des mondaines qui, en 1790, allait faire de Demoustiers l'auteur à la mode, à la mode du faux antique, hélas ! Elle inspire quelque pitié pour l'artiste de Sèvres, supérieur après tout à cette tâche regrettable, et pourtant elle fait comprendre le mouvement d'art qui se prépare.

Faut-il des presse-papiers comme Sèvres en a toujours produit ? Ce sera, d'une part, la *Justice* assise, couronne en tête, épée en main, ou, comme pendant, la *Prudence*. Ou bien deux autres figures adaptées à la forme antique, la *Lectrice* et le *Philosophe*, qu'on croirait modelées pour ces ameublements de style Empire, remis à la mode de nos jours.

Et puis encore ces trois grandes statuettes destinées à servir de porte-montres, l'*Égyptienne*, la *Vestale* et sa compagne *Tucia*, dans leur attitude raide et leurs robes flottantes et longues, dont l'antiquité et l'aspect vertueux ne faisaient rien gagner à l'art du biscuit.

Par cette discipline qui s'impose aux ouvriers de Sèvres comme à ceux des Gobelins, à laquelle M. d'Angiviller tient pour abolir le « mauvais goût » de l'art Louis XV, les modèles d'autrefois se transforment, se plient aux exigences de l'art officiel. Il serait plus juste peut-être de dire qu'ils se raidissent à proportion.

Telle, cette série de *Muses* exécutées par Boizot, en 1785, pour le service du Roi ; ou les figures d'*Hébé* et de *Ganymède* ; ou les quatre « *Chasseuses* », au chevreuil, au lapin, au sanglier, à la levrette, destinées, la même année, au surtout royal ; ou encore les quatre statuettes de quatorze pouces, les *Saisons nouvelles* avec leurs attributs. Combien différentes par la taille et la décoration des mignonnes silhouettes en pâte tendre qui ornèrent la table de Louis XV aux environs de 1760, et quelle préface intéressante à toutes ces pièces en pâte dure, surtouts olympiques, égyptiens, figures de Muses, de Saisons, de Vestales, véritables monuments et statues dignes de la table du grand Empereur !

Heureusement pour l'art Louis XVI, pour le biscuit qui, par la variété et

la vie, demeure encore jusqu'aux derniers jours de la monarchie une des formes les plus délicates de cet art très français, les artistes de Sèvres ne se laissèrent ni toujours, ni complètement entraîner. Leur goût, leur éducation les défendit. Leurs œuvres en porcelaine gardent de la grâce, des modelés charmants, des détails qui plaisent, malgré l'effort qui les tend, par ordre supérieur, vers un autre idéal et des règles de convention.

Lorsque, en 1782, la comtesse du Nord reçut l'hospitalité de la France, M. de Vergennes prépara un cadeau royal, une toilette dont les pièces avaient été commandées d'avance aux ateliers de Sèvres, et les modèles à Boizot. Le Conseil du Roi avait ouvert dès le 10 janvier un crédit de 75,000 livres aux sculpteurs, aux ébénistes et aux ciseleurs. L'ensemble, en effet, devait se composer d'une table élégamment ornée d'émaux et de cuivres incrustés, d'un grand miroir encadré de sculptures en biscuit et d'une garniture de toilette complète, commandée à Boizot et à l'orfèvre Drais. En arrivant à Sèvres, Marie Feodorovna fut émerveillée : « C'est sans doute pour la Reine », dit-elle. Marie-Antoinette, qui la guidait, lui montra ses armes et son chiffre inscrits sur le miroir et les pièces de la garniture. L'attention avait été aussi délicate que le présent.

Lisons plutôt cette lettre, écrite au lendemain de la visite, par M. d'Angiviller au directeur de Sèvres, le 13 juin 1782 : « Le ministre apprend qu'on a communiqué une lettre dans la vue de la faire insérer dans le *Journal de Paris*. Il a pensé, ainsi que M. de Vergennes, qu'il n'était pas de la dignité du Roi qu'aussitôt qu'il vient de faire un présent à un prince étranger, il en soit fait annonce dans un journal. Cela pourrait donner lieu de penser qu'on donne un très grand prix à ce présent. »

La *Toilette de la Comtesse du Nord* était cependant un cadeau de très grand prix, qui avait demandé aux artistes français près de six mois de travail, et que depuis le château de Pavlosk a conservé religieusement.

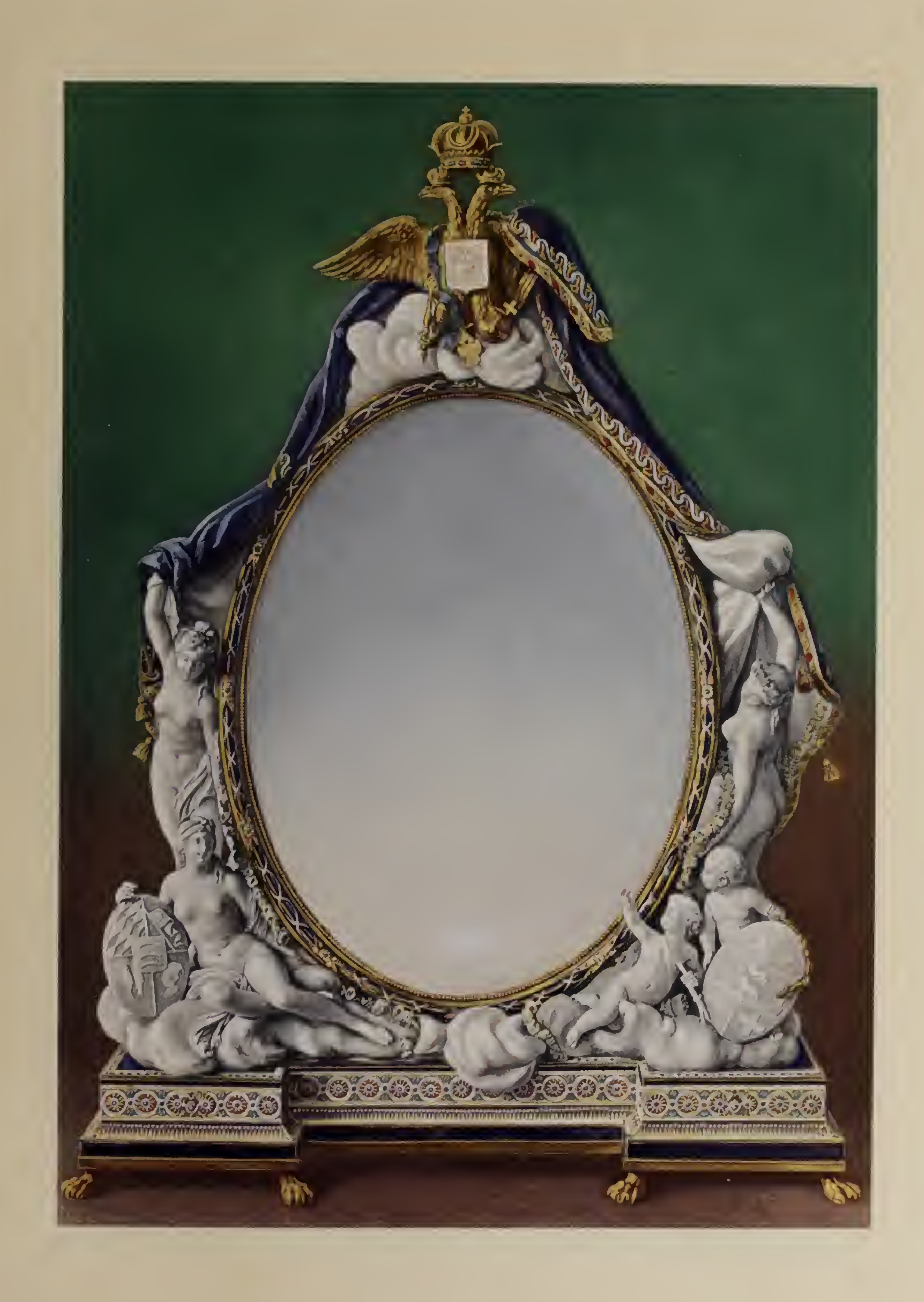
Le miroir, d'un mètre de haut, semblait soutenu par une Nymphe accoudée sur un grand bouclier aux armes du Wurtemberg, et par des Amours porteurs d'armoiries, qui, invitant la princesse à mirer sa beauté, s'empressaient à la célébrer. Il reposait en réalité sur une console garnie,

L.-S. BOIZOT. MIROIR DE LA TOILETTE DE VÉNUS

Offert par la reine Marie-Antoinette à la grande duchesse Marie-Feodorovna de Russie la Comtesse du Nord

Pâte dure 1781

Palais de Pavlosk, Russie





sur tout le pourtour, d'émaux de Cotteau et décorée, sur la porcelaine, de bleu lapis et d'or. Et sur cette console, deux Nymphes, parmi les plus belles qu'eût modelées Boizot, s'appuyaient pour relever d'une main le grand manteau bleu et blanc surmonté des aigles et de la couronne impériales, pour dérouler de l'autre les guirlandes de roses, symbole de la puissance, hommage à la beauté.

Dans ce miroir, l'artiste qui présidait aux destinées de Sèvres, avait employé, avec son talent, toutes les ressources de la maison, biscuit, dorure et couleurs, émaux et ciselures, pour affirmer encore les qualités de l'art français, bientôt étouffées sous un style d'emprunt dont la menace paraissait dans les soixante-dix pièces de la garniture.

Si l'on regarde, par exemple, les deux grandes boîtes carrées et les petites boîtes semblables disposées à Pavlosk autour du miroir, le mélange des deux styles est frappant : sur le couvercle, des enfants enlacés, en biscuit, délicatement modelés ; aux pieds, quatre Chimères, et, sur les côtés, trente figures étrusques, disposées au milieu d'émaux encadrés d'or massif. Devant la glace, une nef ovale couronnée par un groupe de cinq enfants en blanc, soutenue par d'autres et appuyée sur un grand plateau garni de guirlandes et cloisonnés d'émaux ; deux grandes aiguières et un pot à eau avec leurs cuvettes à forme antique, dont le décor était directement emprunté aux peintures de Pompéi ; une boîte à poudre, ornée de médaillons en grisaille ; des flambeaux et des vases où se sent la même inspiration, indiquaient assez l'influence des ordres de M. d'Angiviller.

Mais quelle variété encore et quel esprit, en dépit des ordres reçus, dans ces menus bibelots, boite à mouches, pots à rouge, à pommade, à pâte, gobelets et leurs soucoupes, crachoir, sonnette, brosse à peigne, mouchette, vergette et gratte-langue, l'arsenal obligatoire d'une grande dame, pour laquelle Sèvres n'oubliait rien !

Le Roi et son ministre accordèrent à Boizot, après s'être fait un peu prier d'ailleurs, une gratification de 1,200 livres. C'était peu, quoiqu'il leur parût, pour reconnaître l'habileté et le goût avec lesquels le sculpteur, dans cette œuvre maitresse, avait soutenu et défendu l'honneur et les traditions de

l'art de son pays. Et pour nous, il y a, en dehors du mérite de ce travail exceptionnel, comme un charme analogue à celui d'un jour qui s'achève, à voir ce crépuscule du biscuit, où se retrouvent les dernières lueurs du génie de Falconet et les grâces expirantes de la sculpture du XVIIIe siècle.

Ainsi, à ce moment même, l'imitation de l'antique mettait à la mode les bas-reliefs. Pour être distingué de la direction des Beaux-Arts, un jeune sculpteur ne manquait pas de faire sa cour par ce moyen. Sèvres commandait des bas-reliefs à ses artistes ou à des artistes du dehors.

Ce fut, à partir de 1787, un des genres les plus en honneur dans les ateliers du biscuit, parce qu'il était aussi l'un des moins coûteux. Il servit chaque jour davantage à l'ornementation des meubles, tables, secrétaires, bandeaux de cheminées ; il devenait, par la résistance de la pâte dure, un élément aussi utile que le camée pour donner à la décoration moderne l'esprit et les apparences d'objets trouvés à Herculanum ou à Pompéi. « Voici, disait le 28 avril 1785, M. d'Angiviller, toute une collection de vases grecs et étrusques qu'il faut envoyer à Sèvres pour lui procurer des modèles et formes d'un style pur, dans laquelle on voudrait voir cette manufacture s'exercer. »

Le ministre, d'ailleurs, était encore moins responsable que le goût de l'époque en général. N'avait-on pas vu, en Angleterre, Wedgwood, lettré, chimiste et artiste, renouveler depuis vingt ans la céramique anglaise par l'imitation des poteries antiques, créer le genre spécial qui a gardé son nom et se fabrique encore, de biscuits bleus ou teintés de vert pâle ou de violet, sur lesquels des motifs blancs s'enlèvent en relief comme des camées ? Longtemps indifférents à ce procédé de biscuit blanc et bleu que l'Angleterre avait mis à la mode et qui commençait à se répandre dans les fabriques parisiennes, les chefs de la Manufacture de France, à la fin, se décidèrent à l'appliquer aux médaillons et aux bas-reliefs.

Ce fut encore une des inventions de l'époque Louis XVI, destinée, quelques années plus tard, à une véritable fortune, que cette transformation du biscuit en camée blanc sur fond bleu. Sous le Directoire et l'Empire surtout, le médaillon bleu et blanc des souverains va même devenir, avec

L.-S. BOIZOT — LA TOILETTE DE VÉNUS

Biscuit pâte dure sur un vase Médicis en porcelaine bleue orné de bronzes ciselés par Duplessis et Thomire, 1783

Musée du Louvre





la production des bustes officiels ou des statuettes de grands hommes, l'occupation officielle de la fabrique d'État.

Nous avons conservé l'un des premiers types de cette nouvelle manière dans le médaillon, ciselé par Boizot, du sous-directeur de la maison Hettlinger ; on rencontre fréquemment la médaille de Louis XVI et de Marie-Antoinette, exécutée par Duvivier pour la Monnaie, reproduite à Sèvres en biscuit à deux couleurs.

Mais les plus beaux morceaux que ce procédé nous ait laissés sont assurément, avec l'œuvre si connue de Clodion, les *Nymphes redressant la statue du dieu Pan,* les deux bas-reliefs modelés par Boizot en 1784 : le *Triomphe d'Amphitrite,* la *Toilette de Vénus.* Bien peu de biscuits nous font mieux comprendre le style de ces sculpteurs pénétrés encore de l'éducation et des leçons du XVIII[e] siècle, leur effort pour accorder les grâces et la liberté de leur ciseau avec les exigences d'un goût et d'un art officiels réglés par l'imitation de l'antique.

Boizot, en particulier, a produit de nombreux bas-reliefs, depuis celui qu'il sculptait, en 1781, pour la chapelle des Fonts à Saint-Sulpice, jusqu'à ceux qu'il fit pour le monument de Hoche, et, plus tard, en pleine période impériale, pour la colonne du Châtelet. Ceux de Sèvres méritent un examen particulier : l'ensemble est d'un art qui tend, par la composition régulière et les formes plus droites, à réaliser l'idéal de la beauté antique. Aux deux déesses, Vénus assise sur un nuage, Amphitrite sur les flots, le sculpteur a donné sensiblement la même attitude un peu apprêtée d'un corps qui ne s'abandonne pas.

Mais, en revanche, quelle souplesse et quelle liberté dans les personnages de second plan, ces Nymphes au service de Vénus, la coiffeuse dont le dos et la nuque ont été modelés avec tant de goût ; la baigneuse agenouillée si gracieusement, ces Nymphes de la mer, ces Sirènes empressées autour d'Amphitrite, proclamant sa gloire à son de trompe, admiratrices de sa beauté; ces Amours enfin, dont le plus spirituel est l'automédon attentif à l'allure des dragons, attelage marin de la déesse ! Par ces contrastes autant que par la matière, les deux bas-reliefs constituent,

dans l'œuvre de Boizot et la série du biscuit, des œuvres qui font époque.

Ils ont d'ailleurs leur histoire. Quand l'artiste les modela, c'était pour répondre à une commande royale dont la Manufacture se fit, après la *Toilette de la Comtesse du Nord*, un véritable point d'honneur. L'administration et les artistes de Sèvres avaient entrepris, en 1783, de montrer ce que la pâte dure et leur art étaient capables de produire en fait d'objets d'une dimension inusitée.

Ils conçurent deux grands vases Médicis bleu de roi, ornés sur le pourtour de bas-reliefs en biscuit blanc, richement garnis d'anses et de motifs ciselés. L'un de ces vases, le premier achevé, est venu de Saint-Cloud au Mobilier national, puis au musée du Louvre. C'est une très belle pièce, haute de plus de deux mètres, qu'on admirerait sans réserve si l'on n'était tenté de critiquer, en principe, ce premier type d'une série de grands vases bleus si nuisibles plus tard à Sèvres.

Pour plaire et pour obéir à M. d'Angiviller, responsable encore de cette initiative, les ateliers de Sèvres prodiguèrent leur peine et leur soin. On mit au feu d'abord le collet du vase et un premier bas-relief qui représentait *Diane surprise au bain par Actéon*. On s'y reprit à trois fois, du mois de septembre au mois de novembre 1783, pour obtenir un biscuit sans cassures et sans défauts. Le défournement constitua un véritable événement dans la maison : le directeur Regnier, Boizot et le chimiste Darcet y présidaient. Le comte d'Angiviller vint assister, de Versailles, à l'opération, qui se termina par la cuisson heureuse de l'immense culot du vase et d'un second bas-relief, *Diane donnant le prix de la chasse*.

Dans l'intervalle, on avait commandé au ciseleur Thomire des garnitures de bronze doré, guirlandes, feuilles d'acanthe, et deux cariatides modelées par Boizot, pour servir d'anses ; on avait même mis à sa disposition des ouvriers extraordinaires, recrutés de force et par ordre chez les fabricants de Paris, pour que le vase fût prêt au moment de l'exposition de Noël 1783, à Versailles.

Inutile de dire qu'on ne regardait point à la dépense. Rien qu'en ciselures, le vase de 1783 avait coûté 50.000 livres et 13,000 livres à la Manu-

L. S. BOIZOT — LA TOILETTE DE DIANE SURPRISE PAR ACTÉON

Bas-relief sur un vase Médicis bleu, garni de bronzes par Thomire, exécuté pour le roi Louis XVI

Pâte dure (1783)

(Musée du Louvre)





facture. Boizot réclama des honoraires supplémentaires, « étant chargé de famille, d'un enfant très malade qu'il ne peut que craindre de perdre et travaillant avec assiduité ».

Le mélange heureux de cet or élégamment fouillé, de ce bleu moins sec et plus profond que les couleurs semblables appliquées plus tard aux vases de Sèvres, de ce biscuit d'un ton chaud qui donnait la sensation de la pâte tendre, fut considéré par la Cour comme une véritable trouvaille. Et Sèvres immédiatement se mit, en 1784, à la confection d'un second vase qui n'est pas, malheureusement, demeuré dans nos collections nationales. Les deux bas-reliefs de face et de revers représentaient la *Toilette de Vénus* et le *Triomphe d'Amphitrite*, répliques des précédents. Nous les connaissons par les modèles gardés à Sèvres et par deux vases au Louvre, exécutés en réduction quelques années plus tard.

Ces bas-reliefs des grands vases ayant plu à la clientèle royale, Boizot eut l'idée aussitôt de les employer à d'autres usages. Il les utilisa en 1784 pour orner les piédestaux de deux figures de grandeur naturelle encadrées d'ornements en bronze doré. On mit en vente enfin, par paire de plaques, les sujets de *Diane* et de *Vénus*, pour la décoration du mobilier et des cheminées. Grands vases et bas-reliefs en bleu et blanc, dont les types et les dessins se multiplieront au siècle suivant, presque tous conservés parmi les modèles de Sèvres, sont les témoins d'une même histoire, d'une lutte vraiment émouvante entre les ordres d'une administration officielle qui prétend au grandiose, et l'effort de ses artistes qui gardent à l'art Louis XVI et à la porcelaine les mérites essentiels des œuvres françaises, l'élégance, la variété et la vie.

Si, indirectement, une autre commande de biscuit arrivait, en 1784, aux ateliers de Sèvres, c'était toujours le même spectacle. Paris alors et la Cour se passionnaient pour l'invention des ballons, pour les expériences qu'Étienne Montgolfier et Pilatte du Rozier firent devant les savants, le Roi et le Dauphin, de septembre à novembre 1783, à Versailles, à Paris, à la Muette. Au mois de décembre, M. d'Angiviller demandait à l'Académie des Beaux-Arts le plan d'un monument à élever aux Tuileries pour consacrer la

découverte de M. de Montgolfier. Une terre cuite de Clodion, qui a figuré à l'Exposition rétrospective de 1889, fut une réponse à cet appel.

La Manufacture de Sèvres y répondit à son tour par un groupe qui a successivement porté le nom de « Groupe de l'Aérostat, du Génie ou de la Physique ».

Rien de plus dangereux en général pour l'art, et en particulier pour la sculpture en porcelaine, que ces compositions commémoratives d'un grand événement scientifique; rien de plus élégant et cependant de plus habile que le biscuit offert au Roi à la fin de 1784. Sur un piédestal en forme de ballon, dont le sommet flotte au milieu des nuages, un Génie ailé s'élance et passe le flambeau de vérité et de lumière à la Physique, désormais capable de scruter le ciel, tandis qu'un Amour proclame à l'Humanité ses découvertes.

Quand un artiste a su manier et traduire une formule officielle avec cette grâce et cette verve, éviter la sécheresse ou la déclamation, il a réalisé vraiment une œuvre de maître. Le Groupe de l'Aérostat méritait mieux que le demi-oubli où il est resté. La Révolution, évidemment, a fait tort à ces dernières productions de l'art Louis XVI, exécutées ou sur l'ordre de la monarchie qu'elle a renversée, ou pour les besoins d'une société qu'elle a bouleversée.

Cependant, outre les travaux extraordinaires que le gouvernement prescrivait, la fabrique de Sèvres poursuivit jusqu'au dernier jour sa tâche annuelle, sans se soucier de l'avenir. L'œuvre de Boizot, en particulier, n'a jamais été plus féconde, ni plus variée : groupes allégoriques, dont l'Amour demeurait le protagoniste consacré, scènes de mythologie parfois reproduites d'après les tableaux du Roi, allusions au théâtre contemporain et figures d'artistes.

A la fin de 1780, le Roi se fit ainsi présenter, à Versailles, le charmant petit groupe de l'*Amour sans quartier,* mélange encore d'art antique et de goût moderne. Devant un trépied orné de têtes de bouc où brûle l'encens du sacrifice, un Amour, menu et guerrier, surgit, tricorne en tête, pistolet au poing, décidé à ne point épargner la pauvrette qui se

jette à ses pieds et lui demande grâce. Dans un autre style et sur un même thème, Boizot avait modelé le *Jugement de Pâris,* de façon à marquer spirituellement le triomphe de Vénus, le dépit et le départ de Junon et de Minerve en courroux ; ou bien ce fut encore, par une tradition du biscuit, une bergerade qui rappelle, jusqu'à cette date, les souvenirs de Boucher : la petite dormeuse les cheveux épars, le chapeau de paille sur les genoux, après une dernière caresse à son chien fidèle, s'abandonne et se livre au dieu du rêve ; l'Amour profite de son sommeil pour lui montrer une paire de colombes et leurs tendresses.

En 1782, la reine Marie-Antoinette chargeait son intendant, M. Campan, de lui procurer encore deux nouveautés de l'année : la malicieuse *Églé,* qui vient en tapinois s'agenouiller auprès de l'Amour endormi, désarmé, et lui coupe les ailes avec attention, avec méthode ; et, comme pendant, la revanche du dieu, non moins malin, sur la *Pauvre Colinette,* tentée par la cueillette d'un beau raisin, inattentive à la piqûre du trait que l'Amour lui lance sans être vu : la *Ruse d'Églé,* la *Ruse de l'Amour,* ces thèmes que l'imitation des motifs pompéiens et la sensibilité du temps multiplient.

Marie-Antoinette réclamait encore aux ateliers de Sèvres une anecdote en biscuit analogue, quand elle se fit livrer, en février 1782, la *Rose enflammée,* petit groupe voluptueux, sorte de sacrifice à l'amour. Devant l'autel, où elle vient de placer son bouquet, sa rose, une amoureuse s'abandonne aux Génies ailés. L'un allume d'une main la rose, de l'autre soutient la victime de cet incendie qui fait sourire son compagnon, heureux de leur commun triomphe : allusion fréquente dans la littérature d'alors à la rosière d'hier, qui s'est précisée parfois dans le titre donné par Sèvres à cette composition : la *Rose perdue.*

Notons encore deux groupes dont le thème se retrouvait, la même année, à l'Opéra Italien et en biscuit : l'*Amour* et *la Folie,* sujet d'une comédie de Desfontaines, le bibliothécaire de Monsieur, adaptation singulière de la poésie alexandrine au Théâtre-Français. Pour avoir vendu à la Jeunesse un élixir trompeur, l'Amour est condamné par Desfontaines au joug de la Folie : Mercure le conduira aveugle et enchaîné. Boizot nous

l'a montré d'autre part le pauvre Cupidon, cheminant à tâtons sur un sentier de roses où le guide à sa guise une femme qui agite son bâton de folie et secoue ses grelots. Qu'il choisisse, le petit dieu célébré par le biscuit en toutes occasions, entre cet esclavage ou le sort que Minerve lui réserve, déesse austère de la Sagesse, coiffée de son casque empanaché, armée du flambeau de la Science, et prête à le saisir par les ailes : *Amour conduit par la Folie, Amour dompté par la Raison,* voilà l'alternative que la double composition exécutée à Sèvres en 1782 nous représente sous une forme élégante, quoique un peu mièvre.

Le palais de Trianon conserve, de cette époque, un couple de biscuits charmants qu'on peut louer en revanche sans réserve : la *Danse* et la *Musique du petit satyre.* Les poses et le dessin gracieux de la Nymphe et de la Bacchante qui donnent à l'enfant ses premières leçons de flûte et de danse, font penser, quoique l'œuvre soit bien de Boizot, à des modèles de Clodion. Nulle composition n'est plus capable de faire apprécier le talent presque inconnu que l'artiste a dépensé aux ateliers de Sèvres; rien ne fait mieux comprendre la puissance et la grâce de la tradition qu'il représente.

L'année suivante, en 1783, l'œuvre principale fut l'achèvement d'un surtout commencé en 1781, dont les motifs ont sans doute inspiré la décoration des grands vases préparés à cette date pour le Roi. Des deux pièces qui le composaient, l'une avait d'abord montré *Diane au bain,* la déesse revenant de la chasse avec ses Nymphes et ses chiens, laissant tomber ses voiles au moment où Actéon s'approche pour admirer sa beauté. L'autre, la *Toilette de Vénus,* formait nécessairement le pendant.

La décoration des tables en pièces de biscuit devenait plus que jamais la règle des ateliers de Sèvres et soutenait leur fortune. Banquiers, amateurs d'art, princes de la Cour, de la finance et de l'étranger, ne ménageaient pas les commandes, exigeaient parfois des morceaux uniques, comme cette vasque portée par des Naïades, exécutée pour Poissonnier par Boizot, dont le modèle, analogue à une œuvre de Falconet, a été retrouvé récemment parmi les moules de la Manufacture.

Pour satisfaire à ces demandes, par des sujets et des formes variés,

il n'était pas rare que le sculpteur en porcelaine traduisît des cartons de tapisserie ou des modèles de peintres. Un groupe d'*Aurore et Céphale* venait, en 1784, d'une esquisse que Belle, le premier peintre du Roi, avait fait passer, à la demande de M. d'Angiviller, des Gobelins à Sèvres. La plupart de ces cartons, nous en avons les preuves, rappelaient l'époque et la main de Boucher qui, vingt ans encore après sa mort, gardait ainsi son autorité sur le biscuit royal.

A la sculpture en porcelaine, le procédé parfois donnait des allures d'estampe. C'est l'impression laissée par ce groupe d'Aurore s'enlevant au milieu des nuages, l'étoile au front, sur son char précédé de l'Amour, enlevant Céphale dont les bras se tordent dans une dernière résistance. La composition qui formait alors le pendant, sans être plus neuve par l'inspiration, était moins froide : Boizot avait su mettre un accent personnel dans cette figure de *Diane* descendue de l'éther sur un croissant, penchée, inclinée par la surprise et l'admiration, sur le corps du *berger Endymion,* si beau dans l'abandon de son sommeil.

Puis ce fut encore, la même année et probablement par la même origine, la *Naissance de Bacchus,* un grand biscuit destiné peut-être à former la pièce centrale de cette histoire allégorique : « Mercure, l'exécuteur fidèle des commissions délicates de Jupiter, apportant aux Nymphes de la montagne de Nysa le fils de Sémélé, poursuivi par la haine de Junon », épisode de ces *Amours des Dieux* qui ont tant inspiré, et jusqu'à la fin, l'art du XVIIIe siècle.

L'année suivante, les ateliers de Sèvres s'employaient à fournir à la clientèle des modèles de dimensions et de prix moins considérables. Il en fallait pour tous les goûts, pour toutes les bourses. Et l'on songea à multiplier de petits couples en biscuit qui se vendaient par paires, comme les deux tomes d'une même histoire, histoires menues sans doute, d'un style bien passé de mode, mais qui plaisaient. Et, toujours pour les mêmes raisons, rappels des sujets antiques, appels à la sensibilité du temps : l'*Amour qui vend le plaisir,* le marché galant entre Cupidon, vendeur de macarons et de plaisir, et la cliente curieuse qui, pour satisfaire son

caprice, n'a que sa rose à offrir ; le pendant, la fillette au *Plaisir dérobé,* qui a pris la friandise sans payer le prix convenu, et a grand'peur d'être obligée de s'acquitter. La *Cruche cassée, Adieu paniers,* deux répliques sous des dehors antiques, d'une aventure très courante, parurent la même année. « Comme en termes galants ces choses-là sont mises ! »

Il y eut aussi les *Lutteurs,* deux jeunes hommes, deux athlètes grecs, se disputant un cœur, le prix d'amour qui semblerait l'unique souci de cette société très moderne ; et la conclusion, l'*Amant couronné,* qui va l'être au pied de la belle, dont l'attitude alanguie et voluptueuse ne dissimule guère les promesses prochaines. Conclusion banale encore, mais dont la manière fixe l'attention sur cet art de transition hésitant entre une figure de femme telle qu'en eût modelé Falconet et la silhouette de l'adolescent vêtu à l'antique.

Pour épuiser la liste de ce qu'en une seule année Boizot offrait au public en ce genre, il faudrait encore citer les groupes de la *Reconnaissance,* avec son pendant, la *Curiosité dangereuse,* qu'on appelait, pour la distinguer de celle de Falconet, *nouvelle,* la double histoire de Vénus avec l'Amour, deux petites compositions très classiques aussi, le bébé naissant nourri par sa mère, le dieu armé et vainqueur qui se glisse, déjà hardi, pour dénouer la ceinture de la déesse ; puis la suite, au début de 1786 : une grande figure de *Vénus désarmant l'Amour,* debout, la tête ceinte du diadème, refusant à Cupidon l'arc qu'elle lui a pris, tandis que, comme pendant, le sculpteur modelait une *Diane chasseresse caressant sa biche familière.*

Malgré les efforts de l'artiste, que M. d'Angiviller invitait à fournir vingt-cinq modèles chaque année, avec beaucoup d'allégories pour varier sinon ses thèmes, du moins ses formes, le public se fût peut-être lassé, si toujours le biscuit ne lui eût réservé la surprise de ses figures et de ses scènes de théâtre, dont il était demeuré friand. Nous devons à ce souci trois statuettes qui continuent la galerie si importante des comédiens français au xviiie siècle.

L'année 1785 est une date dans l'histoire de la Comédie, et presque de la royauté françaises, l'époque où, au mois d'août, *le Mariage de Figaro*

et son auteur, après trois ans d'attente et six mois de prison, prenaient possession de la scène de Molière. Cette revanche, par un contre-coup imprévu, procurait au *Barbier de Séville* l'honneur d'être joué par la Reine à Trianon. Une figurine de Sèvres, qui ne paraît pas avoir été présentée au Roi comme les autres, a fixé le rôle, qui ne pouvait être joué comme il l'a été, disait Beaumarchais, « que par une jeune et très jolie femme », la charmante Olivier, première incarnation du Chérubin en page de cour, le léger manteau blanc sur l'épaule, le chapeau chargé de plumes. Avec le triomphe de Beaumarchais, la vogue revenait à la Comédie-Française, abandonnée souvent depuis Marivaux.

Une autre actrice, qui dut à *la Folle Journée* la révélation de son talent, pour le public et pour elle-même, Mademoiselle Contat, la Suzanne adroite, spirituelle et rieuse, mais non de « cette gaieté effrontée de nos soubrettes corruptrices » qu'avait rêvées Beaumarchais, parut digne à Boizot, en 1786, de paraître en biscuit sous les yeux du Roi, comme la Muse de la Comédie elle-même. A cette Thalie, armée de la trompette classique, vivante et vraie dans son costume grec, l'artiste donna pour pendant la Muse de la Tragédie, Mademoiselle Raucourt, son amie intime, la Melpomène consacrée par vingt ans bientôt de succès indiscutés. Ou encore, se souvenant des succès que leur rivale, Sophie Forest, avait remportés dans le proverbe de Lantel, *Contentement passe richesse,* Boizot la montrait refusant le trésor de Plutus pour confier sa destinée à l'Amour.

Entre temps, le biscuit de France trouvait une autre ressource, celle qui ne lui avait jamais fait défaut depuis l'origine, en revenant à l'inspiration de ses créateurs : pour éviter la monotonie, il lui suffisait d'un ou de deux modèles comme ceux qui furent présentés au Roi en 1785, fantaisies spontanées d'artistes pénétrés de la grâce du XVIIIe siècle.

Quand on a consulté la série des œuvres par lesquelles Boizot sacrifiait alors aux exigences de son temps, on demeure plutôt surpris en face de ce groupe de la *Bacchante au tigre,* si libre d'allures, si franc de mouvement, de cette Nymphe élégante qui porte et fait jouer le jeune dieu, tandis qu'un

enfant, à ses pieds, agace le tigre favori. Quel groupe paraît supérieur, dans l'œuvre de Clodion, par la perfection de la forme, l'aisance et l'esprit de la facture, à ce cortège de joie qui entraîne sur les épaules d'un Faune *Silène enfant,* élevé, comme il éleva Bacchus, par les Nymphes, pour le rire et les jeux, modelé si allégrement par l'artiste infatigable ?

Et alors, sans se lasser et sans risque de se répéter, Boizot prescrivait pour la fin de 1786 à ses collaborateurs de Sèvres, interprètes dociles de sa pensée, de grands modèles de surtout qui vinrent s'ajouter à sa collection déjà si riche. C'était d'abord une composition harmonieuse et vivante sur *Apollon et Daphné,* dont le modèle heureusement est demeuré à Sèvres : au centre, la Nymphe malheureuse, poursuivie par le chasseur redoutable, tendant au ciel ses bras dans un beau geste de détresse, au moment où il veut la saisir et où son corps s'engage jusqu'à la ceinture dans le tronc du laurier ; sur le devant de la scène, Alphée, une figure de vieillard appuyé à l'urne d'où s'écoule le fleuve, qu'il ne faut pas oublier de rapprocher, pour suivre la carrière artistique de Boizot, de la figure de fleuve disposé et modelé sur la pendule de la collection Wallace, l'une de ses premières œuvres.

C'étaient aussi, par un effort pour se mesurer avec les maîtres de la sculpture française, les deux groupes achevés en 1786, l'*Enlèvement de Proserpine par Vulcain* et celui d'*Orythie par Borée.* Enfin, une composition dans le goût et le style de l'époque, sujet classique et manière grecque, dont l'effet était moins heureux. Les littérateurs du temps ont peut-être applaudi cette visite d'Alexandre chez Apelle, son peintre favori, surpris au moment où il s'éprend de Campaspe, la maîtresse royale, dont il a cherché à fixer la beauté sur la toile. Déjà Diderot avait félicité Falconet d'avoir exprimé et traité en classique cette légende classique qui, de son temps, reparut plus d'une fois dans la littérature et dans l'art, le *Peintre amoureux de son modèle,* comme disait Anseaume, rimant, en 1763, un libretto pour le musicien Duni.

Quand ce biscuit parut, le triomphe des littérateurs était prochain, la Révolution s'annonçait dans l'Assemblée des notables, et l'on dirait, à le

voir, une œuvre inspirée même par l'art du Directoire. N'est-ce pas dans cette intention déjà que Boizot a célébré, dans un autre groupe, le *Triomphe d'Apollon sur le Parnasse, écrasant l'Ignorance ?*

On en pourrait dire autant de certains sujets, figurines ou groupes, de moindre dimension qui complétèrent alors, suivant la coutume, la production du biscuit proportionnée à toutes les demandes : le groupe, par exemple, mis en vente à la fin de 1787, pour célébrer la vertu du travail intellectuel : *Minerve protégeant l'Étude et foudroyant la Paresse*. Le titre, qui est long, en dit long aussi sur les intentions qu'on voulait voir le biscuit alors réaliser. On se demande par quel tour de force l'artiste a suspendu, et quel équilibre tient en l'air cette Minerve casquée qui de son bouclier protège l'Étude, de sa lance va frapper la Paresse, deux écolières charmantes encore, il faut l'avouer.

Le titre donné au pendant n'est ni moins significatif, ni plus bref : l'*Amour protégeant la Fidélité et foudroyant l'Inconstance*. Voilà bien « l'esprit », comme on disait alors, l'intention morale exigée de plus en plus des artistes : l'Amour sur son autel, aussi puissant que Minerve armée, tient d'une main une couronne pour récompenser la jeune femme dont le chien favori symbolise la constance et l'attachement, et de l'autre menace celle qui joue avec le papillon, emblème de la légèreté.

Sur ce même ton, Boizot modèle toutes sortes de menues allégories badines ou morales, en général présentées par couples au public, et qui répondent à l'état des mœurs et des esprits. C'est le *Croc-en-jambe* ou la chute prochaine de la jeune femme en costume grec, guettée par l'Amour qui s'attache à sa robe et la fait trébucher, et le pendant, la *Distraction dangereuse* de la jeune Vestale qui s'attarde et s'oublie à la lecture sans prendre garde davantage à l'Amour, occupé à éteindre le feu de l'autel.

Ce sont, dans un style plus à la mode, la *Bienfaisance* et la *Bonne Aventure*, deux silhouettes de Françaises passionnées ou de bien, comme on le fut en 1784 et 1785, aux années de disette, ou d'amour, comme on le fut toujours. Voici encore l'*Amour caressant la Beauté*, lui présentant

le miroir où elle se mire, *l'Amour se jouant de la Fidélité,* figurée par le petit chien, très en colère, qui jappe au pied des amants ; et de la même année 1787, *l'Inconstance fixée par la Fidélité.*

Pour l'année suivante, autres allégories : l'*Écolière d'amour,* la gentille Française qui apprend à écrire avec une pointe de flèche en guise de plume sur le livre éclairé par son galant précepteur, et le pendant, l'*Irrésolution,* problème moral présenté dans un décor antique sur la valeur comparée de l'étude ou du plaisir, et, de nouveau, Vénus et l'Amour en deux petits groupes de forme ovale, dont l'un s'appelle le *Baiser de Vénus,* puis l'*Examen* du portrait qui inspire à la jeune Grecque le goût du héros, dont *l'Amour a lui-même tracé l'image.*

Concluons par les deux épisodes d'une histoire très simple : *Cupidon esclave de la Beauté,* qui, fière de sa force, lui a mis les menottes aux mains, et le pendant, *Cupidon allumant son flambeau au miroir de Vénus :* scènes dont les acteurs ne sont plus que des figures empruntées à la Grèce. Puis, les deux amants qui se refusent d'abord et s'accordent très bien, *le Refus* et *l'Accord,* enfin l'*Épreuve dangereuse* aussi pour la jeune Grecque, qui ne se méfie point assez du trait de l'Amour.

A mesure que s'écoulent les dernières années de la monarchie, il semble que l'art du biscuit, indifférent à l'avenir, s'attache de plus en plus aux décors du passé le plus lointain. Si Boizot veut symboliser le mariage, c'est par un modèle qu'il appelle *l'Hyménée,* par un couple de fiancés romains qu'il amène devant l'autel des anciens dieux. A ses groupes, à ses figures présentés à Louis XVI, qui veut protéger Sèvres jusqu'à la fin, l'artiste donne l'attitude des héros antiques. Les images « nouvelles » d'Hébé et de Ganymède, exécutées peut-être d'après un marbre de Julien fort admiré au Salon de 1783, accusent cette tendance qui devint presque une règle.

Et cependant, prête à disparaître, la tradition de l'art gracieux et spirituel qui avait fait la fortune du biscuit, suscite encore certains modèles qui contrastent avec l'ensemble de cette sculpture, dernières étincelles charmantes d'un feu qui va s'éteindre.

D'abord le groupe exécuté à la fin de 1788, du *Larcin de la rose,* allusion plutôt légère, voilée par la grâce des acteurs auxquels l'artiste a su donner, avec le costume grec de rigueur, l'élégance et l'esprit ; et surtout deux figurines qui évoquent le souvenir lointain des enfants Falconet, *le Mangeur de cerises* et *sa compagne,* qu'il agace en la visant avec des noyaux, reliefs de sa gourmandise. Enfin, en 1789, la brusque réapparition de groupes empruntés aux fables ou aux contes de La Fontaine : *l'Homme entre deux Ages et ses deux Maîtresses ;* et le *Frère Philippe.* Le vieil ermite, retenant en vain l'éveil amoureux de son fils à la vue de deux « oiseaux » qui passent, groupe charmant des Demoiselles de la ville, habillées, par le sculpteur, de la robe et de la fanchon républicaines.

On s'arrête, comme l'enfant, devant *les Oies du frère Philippe,* mais avec un regret, pour songer à ce que les artistes de Sèvres, sincères et spirituels, au lieu des allégories imposées par les ordres de l'État et la mode de l'antique, auraient pu nous donner de bibelots délicats, témoins aussi fidèles que les statuettes de Tanagra l'ont été pour la véritable antiquité, de la vie et des allures françaises.

Bibelot, le biscuit de Sèvres l'avait été depuis l'origine, bijou d'art et de luxe : c'était la destinée de la sculpture en porcelaine que la Révolution interrompit, sinon brusquement, du moins très vite. Nous avons gardé la correspondance curieuse échangée, au mois d'août 1793, entre les directeurs de la Manufacture et Garat, le ministre, qui avait signifié à Louis XVI les arrêts de la Convention et poursuivait à Sèvres l'exécution du Roi même en effigie : « Le chef de la troisième division de mes bureaux, citoyen, vous a invité à retirer des magasins et à briser tous les moules creux, biscuits et porcelaines décorées ou peintes qui pouvaient retracer l'image de nos cy-devant tyrans, des personnes de leur famille ou des hommes qui, tels que les Dumouriez, La Fayette ou autres, se sont rendus coupables de trahison envers leur pays.

« J'apprends avec peine et surprise que vous n'en avez rien fait. Je vous enjoins de procéder sur-le-champ et de la manière la plus complète à l'exécution de cette mesure, et je ne puis que vous exprimer mon mécon-

tentement qu'un ordre de moi ait été nécessaire pour un pareil objet. »

Le directeur de Sèvres dut s'incliner, non sans avoir donné ses raisons. « Comme ces objets sont de très grande valeur, j'ai prié qu'on me donnât un ordre écrit. Sept personnes sont occupées sans relâche, depuis quatre heures, tant à casser qu'à briser, et j'espère que, demain matin, après avoir fait la plus scrupuleuse recherche avec les chefs des ateliers, il ne restera rien. »

De tous les rois et seigneurs ainsi exécutés, Frédéric II seul échappa au massacre, parce qu'il avait été un prince philosophe et citoyen, ami de Voltaire, dont l'image, avec celles de Diderot, Rousseau, Brutus et Socrate, demeurait seule digne du biscuit révolutionnaire.

Si regrettable qu'ait été cette exécution en masse, elle ne fut pas cependant la cause principale de l'atteinte portée à la fortune de Sèvres par les événements politiques. Manufacture de luxe, Sèvres souffrit surtout et immédiatement des embarras financiers qui suspendirent les commandes de ses clients, de la royauté surtout. « Elle ne fleurissait pas, écrivait l'un de ses directeurs, par le débit multiplié d'objets usuels et de prix modique, mais d'ouvrages riches, consacrés à l'opulente vanité, qui souvent étaient payés cinq ou six fois au delà des frais de fabrique. Ce débit est anéanti pour la majeure partie, ou du moins suspendu pour longtemps. »

Dès le mois de septembre 1789, le premier commis de M. d'Angiviller annonçait la crise en ces termes piquants : « Tout ce qui tient au luxe est sabré pour quelques années. Paris s'anéantit peu à peu. Tous les gens opulents vont planter des choux dans leurs terres. Voilà la maison d'Artois flambée pour longtemps. Il y aura de fortes réformes chez le Roi, chez la Reine, chez Monsieur ; les seigneurs et la Cour sont ruinés. »

Au moment où les réformes prédites s'accomplirent, la fabrique de Sèvres, que Louis XVI ne voulait pas malgré tout abandonner, fut rattachée à la liste civile. L'intendant bien connu qui l'administrait, Laporte, s'efforça en vain d'attirer et de ressaisir une clientèle introuvable, soit par l'appât du bon marché et la réduction des prix, soit par des liquidations ou des ventes à l'étranger. Il avouait, le 15 novembre 1790, son insuccès.



L.-S. BOIZOT. — LA NAISSANCE DU DUC DE NORMANDIE LE FUTUR LOUIS XVII

Groupe offert par la Manufacture de Sèvres à la reine Marie-Antoinette

Pâte dure 1785

Manufacture de Sèvres — Modèle

« J'ai été instruit que la sculpture, qui faisait tant d'honneur autrefois à la Manufacture, n'a plus la même faveur, et que cette branche, autrefois si précieuse par son débit, est presque anéantie. » L'atelier de sculpteurs se trouva réduit à sept ouvriers. L'administration royale aux abois signifiait au biscuit français son arrêt de mort.

L'arrêt, il est vrai, n'était pas définitif. La fabrique de Sèvres et le biscuit devaient reparaître, comme la royauté, au XIXe siècle en France, mais dans des conditions et avec des caractères que les révolutions de l'art et de la société avaient profondément transformés.

Avec la monarchie française et l'ancien régime, cependant, le biscuit du XVIIIe siècle avait vécu.



TABLE DES MATIÈRES

DU TOME I

TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

I. — LE BISCUIT DE SÈVRES AU XVIIIe SIÈCLE. — LES ORIGINES ET LA NAISSANCE DU BISCUIT A VINCENNES.

II. — LE RÈGNE DE LA PATE TENDRE. — MADAME DE POMPADOUR ET FALCONET.

III. — LES DERNIÈRES ANNÉES DU BISCUIT LOUIS XV. — LE GOUVERNEMENT DE BACHELIER, 1767-1774.

IV. — LE RÈGNE DU BISCUIT LOUIS XVI ET DE LA PATE DURE.

V. — LE BISCUIT ROYAL ET CLASSIQUE A LA FIN DE LA MONARCHIE. — LE GOUVERNEMENT DE M. D'ANGIVILLER.

